د. ديزيرِه سقّال

الأرضُ الخَرابُ
وَالشِّعرالعَربيّ الحَديث

(دراسة تأثير قصيدة ت.س. اليوت في الشعر العربي الحديث)

مَنشوراتُ ميريم

الأرض الخراب
والشعر العربي الحديث

(دراسة تأثير قصيدة ت. س. اليوت في الشعر العربي الحديث)

د. ديزيرِه سقّال

الأرضُ الخَرابُ
وَالشِّعرالعَربيّ الحَديث

(دراسة تأثير قصيدة ت.س. اليوت في الشعر العربي الحديث)

الطبعة الأولى
١٩٩٢

مَنشورات ميريم

جميع الحقوق محفوظة
منشورات ميريم
© ميغاهامو للاعلان والنشر
لصاحبتها مريم شقير ابو جوده
ص.ب ٧٠١٦١/ انطلياس ـ لبنان

تلكس ٤٢٠٠٧ LE
هاتف: ٤١٠٧٠١ (٠٤) ـ ٤٥٠٠٦٢ (٠١)
٤٢٩٢٨٤ (٠١) ـ ٤١٤٩١٩ (٠١)

All rights reserved
Myriam publications
Méga Hamo for publishing & advertising ©
Owned by Mariam Shoucair Abou Jawdeh
P.O.Box: 70161/ Antelias-Lebanon
Tlx: 42007 LE
Phone: (01) 450062- (01) 429284
(01) 414919 - (04) 410701

الإهداء:

إلى التي عايشتني في معاناة الخلق، فكان منها فَرَحُ البـذلِ وأُنسُ المـواكبة وعـزيمة الثبـات والاستمرار، وسحـر العـطاء بـلا حدود...

إلى يولا
نجمة مشرقة في سِمْت عالمي

مؤلفات صاحب الكتاب:

١ ـ في الشعر

ـ رؤيا لتاريخ ابي عبدالله ـ ١٩٨٦ ـ الدار الصحفية العربية
ـ كتاب الشاهد ويليه كتاب ملوك الطوائف ـ ١٩٨٩ ـ منشورات ميريم
ـ كتاب اسماعيل ويليه كتاب بابل ـ ١٩٩١ ـ منشورات ميريم
ـ كتاب العاشق ـ ١٩٩١ ـ منشورات ميريم

٢ ـ في النقد:

ـ بحوث اسلامية ـ ١٩٨٩ ـ منشورات ميريم
ـ حركة الحداثة ـ ١٩٩١ ـ منشورات ميريم
ـ الصرف وعلم الأصوات ـ ١٩٩١ ـ منشورات ميريم

يصدر قريباً:

ـ آفاق الكتابة والخلق الفني
ـ من الصورة إلى الفضاء الشعري

مقدمة

كان نشر قصيدة «الأرض الخراب» The Waste Land للشاعر ت.س. اليوت هزة كبيرة في عالم الشعر لأنها خلخلت عدداً من القيم الثابتة العتيقة التي كانت سائدة من قبله. وما انفكت القصيدة، منذ أن نشرت في العدد الأوّل من مجلة «المعيار» The Criterion في تشرين الأوّل ١٩٢٢ ـ وكان الشاعر نفسه يديرها في لندن ـ نقول ما انفكت القصيدة «موضوع نقاش في الأوْساط الأدبية في انكلترة وأميركة، بشكل ربما لم يعرف النقد الأدبي مثيلاً له حول موضوعات الشعر المعاصر»[1]. فقد فتح اليوت أفقاً جديداً من التعبير كانت له جذور في المذاهب الفنية السابقة كالواقعية والرمزية، وكانت له روافد تراثية عظيمة، من أوفيد إلى دانتي إلى شكسبير إلى بودلير، وفرلين... بالإضافة إلى حصيلة فلسفية كبيرة، منها قديم، كالفلسفات السنسكريتية واليونانية والكلاسيكية الأوروبية، ومنها جديد كإرهاصات الفلسفة المادية. كذلك كان التراث الديني، الوثني منه والكتابي، رافداً مهماً في بنية هذا العمل الشعري الضخم، وعلى رأسه الكتابان المقدسان: التوراة والإنجيل. زد على هذا محصول كبير من التراث والقصص

(١) عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٧٥

الشعبيين، وهذا ما جعل قصيدته صورة تراثية وتاريخية تعتبر من أعظم المنجزات الفنية في القرن العشرين.

كما بلورت نظرية اليوت في الأدب مفاهيم جديدة، تعتبر التراث وحدة عضوية كبيرة، وتقول بأن الأديب يكتب وهو مأخوذ بـ «الحس التاريخي» فالتراث ليس مجرد محاكاة بنظر شاعرنا، و«لا يمكن أن يورث، فإن رغبت فيه فعليك أن تبلغه بجهد عظيم. فهو يتضمن في الدرجة الأولى، الحس التاريخي، الذي يمكننا القول إنه لا محيص عنه لكل من يريد أن يبقى شاعراً بعد الخامسة والعشرين من العمر؛ والحسّ التاريخي لا يتضمن إدراكاً لمضيّ الماضي وحسب، بل لحضوره كذلك، فالحس التاريخي لا يرغم المرء أن يكتب وهو يحس جيله بأكمله يسكن في عظامه وحسب، بل يحس أن أدب أوروبا برمته منذ هوميروس ومعه أدب بلاده يقفان معاً ويشكلان نظاماً في آن معاً»(٢). وهذه الكلمة «تشكل تفسيراً لما نشر من قصائد (لاليوت) قبل هذه الدراسة وبعدها، طوال حياته»(٣).

التراث إذاً وحدة عضوية كبيرة بنظر اليوت، لا بد من استلهامها في كل عمل عظيم، بعد أن نستوعب هذه المادة استيعاباً جيداً. هكذا انفرطت النظريات الثابتة القديمة ـ سواء أكانت عروضية أم بنائية كلاسيكية اللغة(٤)ـ أمام نظرية ألغت انضغاط المادة في شكل مسبق، فتحددت، انطلاقاً من هذه النظرية للجمالية

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢، وقارن المقال النقدي في: Albert D. Van Nostrand, Literary Criticism in America, Edited +int. The Liberal Arts Press - New York, P.230.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣

(٤) أعني تلك التي تتعلق ببنية القصيدة.

مفاهيم جديدة، هيّأت للآمألوف امتداده الكبير. وكان المذهب الرمزي الذي أرسى قواعده نهائياً الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه ثم پول ڤاليري قد أعدّ مفاهيم هذه المادة الجديدة، فراح الشاعر يتغلغل إلى تلك الأصقاع الغريبة الداكنة في النفس، بهدف القبض على تلك الرعشات النادرة التي لا يستطيع التعبير العادي والمألوف أن يصل إليها.

وكان لا بد من أن يتأثر الشعر العربي بتلك المناهج الجديدة التي أخذت تغزو شرقنا شيئاً فشيئاً. فوضع سعيد عقل بيان الرمزية كما فهمها الكتّاب العرب نقلاً عن الأجانب، ولا سيما عن پول ڤاليري الذي شاع اسمه بين الشعراء اللبنانيين في فترة ما بين الحربين العالميتين[٥] وبعض الأسماء الأخرى أهمها البير سامان الذي تعرف إليه أديب مظهر فكتب متأثراً به قصيدته «نشيد السكون» بعد أن قرأ له البيت التالي[٦]: Le séraphin des soirs passe le long des brises.

وهي تلك التي يدعوها أبو شبكة «النسيم الأسود»[٧]. وقد أحدثت هذه القصيدة ضجة آنذاك (١٩٢٨) في الأوساط الأدبية[٨]. ولعل مقدمة المجدلية التي كتبها سعيد عقل هي أهم ما

(٥) راجع حركة الاهتمام بڤاليري في الشعر والنقد اللبنانيين فترةَ ما بين الحربين العالميتين في كتاب مناف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن، منشورات مركز التوثيق والبحوث بيروت، ١٩٨٠ ـ من ص ١٥١ إلى ٢٠٠

(٦) يذكر هذا الياس أبو شبكة في كتابه: روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، منشورات دار المكشوف، ط ٢ ـ ١٩٤٥ ص ١٦٠ ـ ١٦١ ـ ١٦٢ ـ

(٧) المصدر نفسه ص ١٦٠

(٨) راجع هذه القصة في كتاب: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط ٢، ١٩٧٨، ص ١٩٢ ـ ١٩٣. وقارن: مناف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن ـ ص ١٦٥

دوّن عن الشعر الرمزي في فترة ما بين الحربين العالميتين، لأنها كانت أوضح ما كتب رواد هذا التيار، وكانت في الأساس محاضرة ألقيت في الجامعة الأميركية، وركزت على اللاوعي وعلى الموسيقى - الأمرين اللذين أكد عليهما الرمزيون وعلى رأسهم فرلين -. يقول سعيد عقل: «بشكل لاواع ننتقي الألفاظ التي هي أقرب إلى الفهم أو أفعل في الذهن، بشكل لاواع ننحت لنا أحياناً صيغاً جديدة ما كانت يوماً في اللغة وما ندري أي أصول مكتنفة بالسر راحت توحيها إلينا في تلك الهنيهة، بل بشكل لاواع يتم أخيراً عمل الفاهم»[٩]. ويقول: «قبل الإبداع يسيطر عليّ ما أسميه نغم القصيدة»[١٠].

ومن الرمزيّة الفرنسيّة إلى رمزية اليوت ومنهجيته، كانت حركة الحداثة هي التي نشرت أفكار هذا الشاعر، فقد عرّب للمرة الأولى قصيدة اليوت الشاعران أدونيس ويوسف الخال في سلسلة «ترجمات من الشعر المعاصر - ١»، ثم عربها ثانية لويس عوض[١١] ثم غيرهم وعلى الرغم من هفوات التعريب الكثيرة عند المعربين الثلاثة المذكورين[١٢]، وعلى الرغم من أن بعض هذه الهفوات كان كبيراً، فقد فتح باب التجديد على مصراعيه، واطلع شعراء آخرون من الرواد على القصيدة في نصها الانكليزي، وتفاعل معها بأشكال مختلفة[١٣]. بالإضافة إلى هذا، عرّب بعضهم قصائد أخرى

(٩) سعيد عقل، المجدلية، منشورات المكتب التجاري، ط ٢، ١٩٦٠، ص ١٥
(١٠) المصدر نفسه، ص ٢٦
(١١) راجع: مجلة شعر، مجلد ١٠، العدد ٤٠، ص ١٠٣ وما بعدها
(١٢) راجع الهفوات في: عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٥ وما بعدها
(١٣) ومنهم بدر شاكر السياب: راجع: عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب دار =

لأليوت «كالرجال الجوف» The Hollow Men و«أربعاء الرماد»[١٤] Ash Wednesday.

هكذا، راح شعراء الحداثة العرب يعيدون النظر في مفاهيم الشعر العربي. كانت القضية، من قبل، هي مشكلة إيجاد مادة جديدة، فصارت في الخمسينات مشكلة إيجاد طريقة تعبيرية جديدة تصلح للتعبير عن خلق عالم جديد. لذا أعيد النظر في كل شيء: في مادة الشعر وشكله، في مدلوله ووظيفته ولغته[١٥]. وبدأ البحث عن بديل للقصيدة العربية التي تعفّنت واستنفدت بنظر المحدثين.

ونحن في هذا البحث، سنتوقف عند تأثير اليوت في شعرنا العربي، مبيّنين أثر طريقته التضمينية، وتغييره اللغوي في تركيب القصيدة الجديدة. وسنعرض عرضاً سريعاً لأهم ما جاءت به رائعته «الأرض الخراب» من مفاهيم حاول شعراؤنا إرساء مناهجهم الجديدة عليها. لذلك سنكتفي بدراسة تلخص ظهور أهم الأنساق التعبيرية الجديدة الناتجة عن تأثير تلك القصيدة بالشعر العربي.

ولا بدّ لنا من أن نشير إلى أن معظم الرواد الذين أرسوا أسس حركة الحداثة في الشعر العربي قد اطلعوا، بشكل أو بآخر، على هذه القصيدة المذكورة، وتفاعلوا معها، بطريقة أو بأخرى، فجاء أثرها مندرجاً في عمل من أعمالهم أو أكثر. ونحن، لن نتوقف

= النهار، ١٩٧١، ص ٨٢، وقارن: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ١٩٧١، ص (هـ هـ)، وص (رر)، وص (ض ض)

(١٤) راجع: إليوت، أربعاء الرماد، مجلة شعر، مجلد ١، العدد ٢، تعريب منير بشور، ص ٥١ وما بعدها.

(١٥) سنشير إلى هذا لاحقاً.

إلا حيث يظهر أثر القصيدة أو منهجها عند الشعراء بشكل مهم ولافت، نظراً لضيق المجال.

وقد اخترنا هذا الموضوع اعتقاداً منا بأهمية تفاعل الشعراء مع هذه القصيدة سواء على مستوى المادة أو الشكل أو اللغة تفاعلاً أعطى شعرنا العربي زخماً ونسغاً جديدين.

القسم الأول

الفصل الأول: إليوت و«الأرض الخراب» القيم الشعرية الجديدة

أ ـ حالة العرب الحضارية في خلال مرحلة الحداثة ـ ص ١٧

ب ـ موقف الحداثة الحضاري ـ ص ١٩

ج ـ التحول الشعري الحديث / معطيات اليوت:

١ ـ التحول اللغوي: اللغة المعاصرة ـ ص ٢١

٢ ـ إستلهام التراث / الخط الأسطوري وتشكيل الصورة الشعرية ـ ص ٢٣

٣ ـ تغيير منطق القصيدة: الرؤيا والرمز / اللامألوف ـ ص ٢٤

د ـ الشعر والواقع:

١ ـ القصيدة تعكس حالة اجتماعية ـ ص ٢٥

٢ ـ القصيدة صورة لحياة المجتمع ـ ص ٢٦

هـ ـ الأسطورة في الشعر:

١ ـ معنى الأسطورة / الميثولوجيا وصراع القوى ـ ص٢٨

٢ ـ الأسطورة واللاوعي ـ ص ٣٠

و ـ اللغة والأسطورة في الشعر ـ ص ٣١
ز ـ العنصر العقلي في شعر اليوت ـ ص ٣٢
١ ـ قضية فهم الواقع ـ ص ٣٢
٢ ـ الذاكرة الأسطورية عند اليوت ـ ص ٣٣
ح ـ القصيدة والتوقيعات ـ ص ٣٤

الفصل الثاني[١]: «الأرض الخراب» / تنميط جديد لرؤيا جديدة
١ ـ لمحة عامة عن القصيدة ـ ص ٣٦
٢ ـ «الموت بالماء» ـ ص ٣٨
أ ـ التوقيعة ورثاء الأرض الخراب ـ ص ٣٩
ب ـ الطقس الديني في التوقيعة / سكان جبيل وأدونيس ـ ص ٤٠
ج ـ أدونيس وفلياس والمسيح / رمز الماء ـ ص ٤١
د ـ أدونيس وعشتروت / الزوجة والأم ـ ص ٤٢
هـ ـ رمز الماء وعمر الحضارة ـ ص ٤٤
و ـ مأساة الحضارة بنظر إليوت ـ ص ٤٦
٣ ـ خلاصة عامة ـ ص ٤٧

(١) ملاحظة: لا يمكن أن نطلع على أثر إليوت في الشعر الحديث، بدون أن يكون أمامنا نموذج محلل، نتمكن من خلاله من أن نفهم طريقة التضمين والرّفد التراثي اللذين تكلمنا عليهما. وقد وقع اختيارنا على التوقيعة الرابعة، للمعالجة، لأنها أقصر توقيعات القصيدة من جهة، ولأنّها تحمل أبعاد مدلول الماء من جهة أخرى.

الفصل الأول

إليوت والأرض الخراب / القيم الشعرية الجديدة

أ ـ حالة العرب الحضارية في خلال مرحلة الحداثة:

كانت البلاد العربية لا تزال ترزح تحت نير الاستعمار الغربي، فالإنكليز، من جهة، حاولوا إبقاء سيطرتهم على مستعمراتهم، عن طريق ربط المعطيات السياسية بكادرات تتيح لها الإبقاء على سيطرتها في مناطق نفوذها، والفرنسيون، من جهة أخرى، قاموا بما هو مماثل. فكانت نتيجة ذلك أن أعيدت كادرات سياسية مشابهة لتلك التي فرزتها السياسة العثمانية من قبل. فهؤلاء «حين أخلوا العالم العربي مع الحرب العالمية الثانية، لم يخلفوا إلا أشباه بنى إدارية وسياسية واجتماعية واقتصادية، مطبوعة بعقلية إقطاعية، وسلفية عاتية، وحين جاء الإنكليز والفرنسيون أعادوا هذه البنى إلى أيدي «مسيريها» القدامى: أي الأسر الإقطاعية والبورجوازية الكبيرة وحلفائها الطبيعيين: زعماء الدين»[1].

وكانت المسألة الفلسطينية ما زالت جمراً تحت الرماد، إذ

(١) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تعريب لجنة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، ط ١، ١٩٨٢، ص ٢٧

كانت الهجرات اليهودية إلى تلك الأرض جارية على قدم وساق. وكانت فلسطين تحت ظل الإنتداب الإنكليزي، فسهّل الإنكليز تدفق الصهيونيين اليهود إليها، وقد شجعهم على ذلك وعد بلفور، وإنفاق الحركة الصّهيونية مبالغ طائلة من المال لشراء الأراضي، وإقامة المستعمرات، وما إلى ذلك. ثم أعلنوا عام ١٩٤١ في نيويورك، إثر مؤتمر عقدوه عن تجنيد طاقاتهم لتحويل فلسطين إلى دولة يهودية[٢]. وكان البريطانيون يدعمون فكرة الوطن القومي لليهود لأنهم رأوا أن مثل هذا الوطن يضمن لهم أهدافهم ومصالحهم[٣]. وما إن جاء العام ١٩٤٨ حتى أعلن الصهيونيون قيام دولتهم في فلسطين، فصارت المسألة الفلسطينية جرحاً في صدر العرب ما زالوا يحملونه.

من جهة أخرى، كان يقابل الموقف العربي الرجعي موقف آخر يتمثل بنوع من التقدمية ما لبثت أن أفرزت حركات سياسية إلى جانب حركة القوميين العرب، أهمها التيار الناصري وتيار البعث، فقد كان لا بد من أن تتغير المعادلة الإيديولوجية القديمة بعد أن أفرزت الحركات الثورية معطيات جديدة، ولا سيما بعد حركات الإستقلال في الدول العربية، من جهة، وتيارات الفلسفات الجديدة التي تسرّبت إلى الشرق، من جهة أخرى[٤]. ولا بد من أن نشير هنا إلى ذاك الشعور المعادي للغرب الذي

---

(٢) أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٩، ص ٢٩٥ - ٢٩٦

(٣) عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفسطيني الحديث، دار الآفاق الجديدة، ط ٢، ١٩٨١، ص ٤٥

(٤) أحمد أبو حاقة، الإلتزام في الشعر العربي، ص ٣٠٧

استمر في الدول العربية، ولا سيما في العراق، وكان الشيوعيون يدعمون هذا التيار[٥].

لقد كانت الحالة السياسية إذاً مضطربة في المنطقة العربية، وعلى شفير تحوّل جذري. وكان يشوب معظم المفكرين، آنذاك، نوع من السخط على الحالة المتردية، فعرف الضمير العربي هزاتٍ متتابعةً سياسيّة وحضارية. وكانت، من جهة أخرى، التكنولوجيا الغربية تغزو الشرق، وتتحول الإنتلجنسيا الشرقية من الطبقة البورجوازية إلى أوساط الفلاحين والمزارعين الصغار[٦]. وراحت حياة المدينة الرازحة تحت ثقل المادة والوقت والعلاقات الإنسانية المتقطعة تطغى شيئاً فشيئاً، فيحمل أثقالها من لم يعتد عليها من أبناء الريف كبدر شاكر السياب وأحمد عبد المعطي حجازي وخليل حاوي وغيرهم، وينظرون إليها بكثير من التهجم والحقد، كما يبدو لنا من كتاباتهم[٧].

ب ـ موقف الحداثة الحضاري:

لقد «أسهمت الحركة الحديثة في تفجير الصراع بين ما هو روحي وما هو مادي داخل النفس»[٨]، وتبنت موقف الإنسان في الحضارة من شتى وجوهه، وما عقدته المدنيّة في الذات. والتفتت كثيراً إلى ما هو إنساني شامل يمس مباشرة معدن الإنسان وقضاياه

(٥) عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، دار النهار، بيروت ١٩٧١ ص ٤٤

(٦) كمال خير بك، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٠

(٧) راجع مثلاً للسياب قصيدة: «في السوق القديم» و«مرثية جيكور» و«جيكور والمدينة» ولأحمد عبد المعطي حجازي ديوان «مدينة بلا قلب» ولحاوي «نعش السكارى» و«ليالي بيروت» و«المجوس في أوروبا» و«جنية الشاطىء»

(٨) مناف منصور، الإنسان وعالم المدينة، مركز التوثيق والبحوث، ١٩٧٨، ص ٢٨

الملحة. ومنذ حركة مجلة «شعر» تأصّل هذا الموقف، وانسحب على الإطار الأدبي العام، شكلاً ومادة. وبقي «نسغ... الرؤية العربية من الحضارة الغربية موقفاً من التكنولوجيا أكثر مما هو موقف من فكر هذه التكنولوجيا المفروزة عنه»(٩). ولقد حاولت مجلة «شعر» أن تؤكد على أن «قيمة الشعر قد تكون أعلى من معرفة الظواهر ومن ميتافيزياء الكينونة. ذلك أنها تبصر ما لا يبصره العلم، وتدرك ما تحاول الفلسفة إدراكه ولا تبلغه، مع الأسف، إلا نادراً»(١٠). وتحول مفهوم الشعر الحديث إلى رؤيا هي «بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة»(١١)، وبات عمل الشعر، بشكل عام، أن يخلف وراءه «رؤيا للعالم»(١٢).

لقد حاول الشعر أن ينهض لكي يستوعب تعقّدات الحياة، وشددت حركة الحداثة على انفتاحه على هموم العصر، فكانت النصوص التي نشرتها محاولة لإثبات نظرتها، ولتوضيح إمكانية استيعاب الشعر مثل هذه المواقف.

لقد طرحت الحداثة مشكلة الإنسان في وجوده، وحلّقت في فلك استلهام الموقف الحضاري. فالمدنيّة الغربية، بلا ريب، تجذرت في واقع العرب الحضاري(١٣)، وانعكست علاقة الغرب بالشرق على العرب سلبياً في بادىء الأمر (الإستعمار - الآلة -

(٩) المرجع نفسه، ص ١٥

(١٠) رينيه حبشي، مقال: الشعر في معركة الوجود، مجلة شعر، مجلد ١، العدد ١، ص ٨٨

(١١) أدونيس، مقال: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، مجلد ٣، عدد ١١، ص ٧٩

(١٢) المصدر نفسه، ص ٨١

(١٣) مناف منصور، الإنسان وعالم المدينة، ص ١٩٧

المادية . . .) لكننا، بدون شك، نجد اتجاهاً نحو مبدأ وحدة التراث الإنساني، والقول بمحدودية التراث العربي، كما صرح يوسف الخال[١٤]. لقد ظهر، مع الحداثة، نوع من «تأكيد «تبعية» العقل العربي لروح العصر»[١٥]. وقد آمن العربي، بشكل أو بآخر، «بأن أحوال التعثر أو التعطّب أو التخلّف التي تظهر في الأمة، في شكل أو في آخر، وفي حين أو في آخر، إنما ترجع لا إلى فساد هذا المنظور أو إلى خطئه، بل ترجع، في الأحق . . . إلى خلل في إقامة منظور هذه العلاقة العضوية إقامة غير مشوبة، أي إلى الجيل نفسه الذي قد يكون قصّر (أو انقطع) عن اعتماد هذا المنظور (وهذا هو أصلاً معنى القول بأن العطب في الناس لا في الشريعة)[١٦].

لقد كان همّ الحداثة الأول حضارياً قبل كل شيء، أنضج الشعر وأشكاله، والفكر والتعبير عنه. وكان التراث الغربي، منهلاً للشعراء العرب لتركيز أسس حركة يمكنها أن تنهض فنّياً بأعباء العصر.

ج ـ التحول الشعري الحديث / معطيات «اليوت»

١ ـ التحول اللغوي: اللغة المعاصرة

لا شك في أن التحولات العربية الجديدة التي طرأت على شعرنا العربي منذ أوائل الأربعينات كان لها أثر بعيد في التركيب العضوي للقصيدة الجديدة. وقد كان لهذه التحولات أثر مهم في

---

(١٤) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٨٠

(١٥) مناف منصور، الإنسان وعالم المدينة، ص ٢٠٣

(١٦) المرجع نفسه، ص ٢١٣

إعادة تركيب العلاقات الداخلية بين مستويات القصيدة، وربطها بواقع معين، وبنفسية معينة، عن طريق أسلبة خاصة تنطلق من الكلمة. لقد أعطى هذا الأمر شعرنا نسغاً جديداً، واستحدث بنية خطيرة كانت لها أصداؤها وانعكاساتها، وأثرت تأثيراً كبيراً في إعادة برمجة التفكير والنسق الشعريين، وفي إعادة النظر، جذرياً، بالعلاقة بين الشكل والمادة في الشعر العربي.

وهذه التحوّلات الشعرية التي نتحدث عنها لم تأت عفو الخاطر، بل نتيجة احتكاكات بروافد أجنبية كما ذكرنا، ما لبثت أن تنمطت وتمنهجت في القصيدة العربية، وأحدثت فيها انقلاباً أدى إلى تفكيكها وإعادة بنائها. ولعل أحد أهم هذه الروافد هو الشاعر ت.س. اليوت الذي نقل الشعر ـ إن صح التعبير ـ من غربته التي تخنّط فيها قروناً، إلى مشاركة في الواقع وهمومه، ملغياً كل الحدود التي وضعت للكلمة وللرؤيا الشعريتين. ومن جهة ثانية، أشرك كلمة الحديث اليومي في نسيج القصيدة، فخرج بلون خطير. هدم به المعايير السائدة. لقد نبذ اليوت الأسلوب الشعري المصطنع، ودعا إلى استعمال لغة الناس في واقعهم، وإلى تغيير مادة الشعر وشكله[١٧]، كما دعا إلى إعادة بناء اللغة الشعرية انطلاقاً من لغة الناس: «إن الكلام على كل مستوى من كلام أقلِّ الناس تعليماً إلى أكثرهم ثقافة يتغير من جيل إلى جيل ومعيار لغة الشاعر هو الطريقة التي يتحدث بها معاصروه»[١٨]. لقد أراد تنقية اللغة «دون اللجوء

---

(١٧) قارن: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط ٢، ١٩٧١، ص ١٥

(١٨) إليوت، الأعمال النّقدية الكاملة لإليوت، مجلة الثقافة (المصرية)، تعريب: ماهر شفيق فريد، العدد ٦٤ ـ يناير ١٩٧٩، ص ٧٧

إلى تزيينات أسلوبية مستنفدة»[١٩] فاستعملها متجرداً من الرموز الرومنسية، شاداً بها إلى واقع اللغة المحكية[٢٠].

٢ ـ إستلهام التراث / الخط الأسطوري وتشكيل الصورة الشعرية:

من جهة أخرى، ظهر تأثير إليوت في الشعر الحديث باستلهام التراث، واستعمال الأساطير كرموز في القصيدة. «إنه الشاعر الحديث الذي أكد في أعماله الشعرية ضرورة هذا المنهج وأهميته بالنسبة إلى الشعر»[٢١]. ذلك لأن التجربة العاطفية والشخصية في الشعر، بشكل عام، لا قيمة لها، إذا لم تتشكل في صور[٢٢]، وقد أعطى إليوت الشاهد الحقيقي على فكرته هذه عندما نشر رائعته «الأرض الخراب» سنة ١٩٢٢، فأظهر للأوساط النقدية أهمية الأسطورة التي تخزن اللاوعي الجماعي المنبلج دائماً إلى الواقع في صور مختلفة، تعود بنا إلى الينبوع الرمزي الأوّل. لقد كان هاجس إليوت الرئيس التوحيد التام بين الإنسان والمحيط، لأن المصير الذي ينتظره إنما يكون نتيجة التفاعل بينهما. هكذا أظهر لنا ـ من خلال قصائده ولا سيما «الأرض الخراب» ـ أن اللغة التي يتداولها الناس قد تكون أحياناً أقوى من لغة القاموس لأنها، عندما تندرج في سياق القصيدة، تتصفى فتصير رمزاً ولغة رصينة تكمن

---

(١٩) Louise Bogan, Réflexions Sur la Poésie Américaine, Ed. Seghers, Vent d'Ouest 1956, P: 139

(٢٠) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ١٦

(٢١) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٢ ـ ص ٢٣٠

(٢٢) الموضع نفسه

في أغوار الكلمة المألوفة، فتعطينا بديلاً موضوعياً عن التكامل الإنساني في كل زمان ومكان.

٣ ـ تغيير منطق القصيدة: الرؤيا والرمز / اللامألوف

والقضية الأساسية التي طرحها هذا الشاعر (وهي قضية بدأ المذهب الرمزي بمعالجتها، وتابعت هذا «المدرسة التصويرية» التي ينتمي إليها إليوت) ـ القضية هي تغيير المنطق العادي المألوف للقصيدة. فبعد أن كان الوضوح والمباشرية منطق القصيدة القديمة، أصبح منطقها الجديد الرمز واللامألوف. بتعبير آخر، أصبحت القصيدة اللامنطقية التي تجسد الشحنة الهائلة المختزنة في رؤيا إشراقية تسطع في الرمز، ومن هنا أهميتها. إنها لا تشوّه الرؤيا لكي تتلاءم والمنطق، أي إنها لا تفتّت الرؤيا لتُمَنْطِقَها، بل تتركها مادة خاماً، محافظة على طاقتها الإحدائية، على حساب المنطق المألوف. لقد وعى اليوت خطورة هذا الموقف، فالشعر لا يجب أن يخضع هو للمنطق، لأن له منطقه الخاص فهو صورة للحياة اللاواعية التي يعيشها الضمير الجماعي في مرحلة تاريخية وحالة معينتين. من هنا كانت الصورة صورة جديدة للتعبير عن تجربة جديدة. ولهذا السبب كان لا بد له من لغة جديدة تتلاءم ومنطقه الخاص فعمد إلى اللغة المألوفة ـ أو قل اللغة الواقعية ـ في تجسيد الواقع، مستنبطاً منها شحناتها الخفية، وإشراقاتها الداخلية، ليجعل الخيال واللامنطق معياري القصيدة الجديدة، فيتعامل بهما مع الواقع الحيوي لأنهما أشد امتلاء وحيوية منه، وكان «شعره هو الدفاع الوحيد عن منهجه»[٢٣]. ويمكن أن يفسر لجوء إليوت إلى الأسطورة

(٢٣) المرجع نفسه، ص ٢٣١

بشكل بسيط جداً: فهو قد أمل «من استخدام هذا المنهج في شعره أن يصل في خِضَمّ فوضى حياة الإنسان المعاصر إلى «النظام والشكل» وهو... الهدف القديم نفسه الذي قامت الأسطورة لدى الإنسان البدائي لتحقيقه»(٢٤).

د ـ الشعر والواقع:

١ ـ القصيدة تعكس حالة اجتماعية:

من هنا، يتضح لنا أن الشعر يعكس واقعاً اجتماعياً معيناً، تتنفس من خلاله الذات. وكل قصيدة تخرج من واقعها ومن إطار التعبير عنه، لا قيمة فنية أو حضارية لها. فالقصائد الجاهلية، مثلاً، تصور لنا واقعاً اجتماعياً معيناً، كانت له مبادئه الخاصة وقوانينه وضروراته. والقصيدة لم تكن آنذاك ملكاً للشاعر بقدر ما كانت ملكاً للقبيلة. ولهذا السبب اندرجت في سياق التعبير الشائع، ولم تستطع أن تخرج منه. فالفرد مرتبط مصيره بمصير قبيلته. حتى مع الصعاليك بقيت القيم الإجتماعية التي تحكّمت بالأنا واحدة، لأن الذات المعبّرة مرتبطة بنسق معرفيّ يشد بها إلى كينونته، فتفقد هي كينونتها على حسابه. بتعبير آخر، ليس الشاعر مالكاً لأعماله، بل القبيلة، وهذا ناتج عن «إسقاط غير مشروع لمفهوم حقوق المؤلف... وهو مفهوم يفترض أن الفرد أصبح ذاتاً حقوقية في القبائل»(٢٥). وإذا ما نظرنا إلى واقع إليوت الإجتماعي، قياساً على شعره، وجدناه صورة نموذجية له، إذ إنه يصور انهيار

---

(٢٤) الموضع نفسه

(٢٥) فرنسوا زبال، تكوّن الكتاب العربي، معهد الإنماء العربي، ١٩٧٦، ص ٧٩ ـ ٨٠

الإنسان في الحضارة المادية الغربية، وتفتُّت الإنسانية في الأفراد. إنه مجتمع ما بعد الحرب العالمية الأولى في الغرب. إلا أن هذا الواقع معقد، ولا بد، للتعبير عنه، من شكل يتلاءم وهذا التعقيد. فالواقع يفرض نفسه على القصيدة ـ الإبداع. من هنا كان التحول الأساسي عند إليوت أكبر التصاق للشعر بالواقع وبمفروزه الاجتماعي[٢٦]، لأنَّه صورة للوعي الذاتي الذي يخزن بذور الوعي الجماعي في نفسية معقدة، ترى مأساة العصر وتعانيها. وفي الوقت نفسه، يجسد هذا التحول الشعري طموح النفس إلى الإنفلات والتغير. فالثورة في القصيدة تعكس توقاً إلى الثورة على الأوضاع السائدة، من أجل تغيير المجتمع وقيمه المتعفّنة المَعيشة. لذا كانت للشعر عند اليوت وظيفة مزدوجة: تصوير الواقع المشوّه، ثم رفض هذا الواقع. وقد أعطى بديل رفضه في أعماله.

٢ ـ القصيدة صورة لحياة المجتمع:

تصير القصيدة مع إليوت صورة لحياة المجتمع[٢٧]. صحيح أن ييتس وعزرا باوند كانا قد بدأا هذه الحركة (وسمى إليوت باوند «الصانع الأمهر») لكن شاعرنا قطع بها شوطاً كبيراً، لأنه عرف

---

(٢٦) من جملة أهداف إليوت في تغيير مفهوم الشعر، عدم الاكتفاء بإزاحة التقاليد التي تشكل عبئاً على الشعر، بل حرفها واستيعابها «لكي يتمكن الخيال من التركيز على مشاهد الحياة اليومية المعاصرة». راجع: Louise Bogan, Ré-fléxions sur la Poésie Américaine, P:138.

(٢٧) تقول لويز بوغان: منذ مطلع القصيدة (الأرض الخراب) يظهر إليوت كمشاهد قادر على فهم... مؤشرات الانحراف واليأس المتناثرة، وأن يعبر عنها بالنبرات الحسية المميزة على كل مستويات الإنسانية المعاصرة. كما أن ميزة هذه القصيدة الطويلة الرئيسة هي أنها مبنية على معطيات أنتروبولوجية (المرجع نفسه، ص ١٤٥).

كيف يستخدم اللغة في بناء واقع قصيدته، أو، بالأحرى، في ربط قصيدته بالواقع والانطلاق منه. ففي حين أن ييتس اعتبر الخلاص في النضال الذي يحرّر الذات والشعب من حالة «الموت في الحياة»، وعمد إلى الرموز التي في الأساطير والقصص الشعبية، وفي حين أن عزرا باوند اعتمد روح السلطة والقوة وعنصري الإثارة، نازِعاً إلى تكثيف الصور (وهذه خصيصة المذهب الصوري)، وفي حين أن هذين الاثنين غرقا في عالم التراجيديا القديمة البريء، حيث كان هم الإنسان في صراعه الدائم إعادة تشكيل القدر، كان إليوت يسعى إلى القبض على الواقع اليومي المبتذل، وعلى روح العالم الميت الذي تسرّب موته إلى الذات، معتبراً أن الخلاص يكون عن طريق عمله الفني. وفي حين أن ييتس وعزرا باوندا لجأا إلى الجسد للوصول إلى حالة النشوة، فقد لجأ إليوت إلى المثالية الدينية[٢٨] على طريقة الكنيسة الأنجليكانية[٢٩].

وتُعزى إلى إليوت طريقة الدخول إلى الواقع بكل تفسّخاته. وكذلك يُعزى إليه جعل الشعر صورة لحياة المجتمع. وهذا ما أسميه بـ «واقعية الأدب».

---

(٢٨) راجع قصيدته: أربعاء الرماد Ash Wednesday في: T.S. Eliot, Selected Poems, Faber and Faber, P.81 - 93

(٢٩) راجع كل هذا في كتاب: م.ل. روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، تعريب: جميل الحسيني، دار النهضة ـ القاهرة، ١٩٦٤. وقارن ما نقول في ت.س. إليوت، جريمة قتل في الكاتدرائية، تعريب: صلاح عبد الصبور وتقديمه، سلسلة المسرح العالمي، أول يناير، ١٩٨٢، ص ١١

هـ ـ الأسطورة في الشعر

١ ـ معنى الأسطورة / الميثولوجيا وصراع القوى:

بعد أن ربطنا الواقع الاجتماعي بالشعر، يمكننا أن نفهم أكثر قضية اللجوء إلى الأسطورة واللغة المألوفة عند إليوت. فالأسطورة، في مجالها الأبعد، كشف رمزي عن القوى التي تتخطى مفهوم الإنسان. إنها محاولةُ تبريرِ الصراع الدائر في الوجود بين مجموعة الطاقات البشرية والطبيعية التي تحرّك الحياة. إنها نظرية العوامل في طفولتها. يقول محمد عبد المعيد خان إن الأسطورة «عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات، وهذا التفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة، فالأسطورة مصدر أفكار الأولين. . . إنها الدين والتاريخ والفلسفة جميعاً عند القدماء، وهي ليست فكرة مبتدئة أو مخطئة، بل إنها فكرة بدوية تاريخية صبغت بصبغة الاطناب والمغالاة لإظهار أهمية تلك الحادثة الحقيقية»(٣٠). إنها حالة من حالات البحث عن الحقيقة والمعرفة في الطور الأول للعقل الذي يحاول أن يعقل الأشياء. فـ «الإنسان بالطبع مجبول على أن يسأل ماذا ولماذا؟ والبدويّ مفطور على أن يقنع بأي جواب ممكن، وذلك خير عنده من ألاّ يجد جواباً مطلقاً»(٣١).

الأسطورة إذاً، حقل من حقول العقلية البشرية التي تفتش باستمرار عن المعرفة، لكنها في معظم الأحيان تنعكس بعداً دينياً عند الإنسان البدائي، يتعلق بتفسير الكون وبالسببيّة. فالإنسان

---

(٣٠) محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، ط ٣، ١٩٨١، ص ٢٠

(٣١) المرجع نفسه، ص ٢١

يحاول أبداً أن يفهم[٣٢]. وهو يلجأ إلى الأسطورة والميثولوجيا عندما يشعر أنه بحاجة إلى تفسير. وهذا التفسير لا تتجلى قيمته إلا إذا كوّن طريقة ما. من هنا فهو سببيّة شارحة[٣٣].

والمفهوم Concept في الميثولوجيا يظهر في إله ما ـ في ألوهيّة ما. هذه الآلهة تُجَسِّدُ قوىً فاعلة، يعكسها تصور الإنسان. إلا أنَّ كل شيء في الوجود الميثولوجي يحيا في الطبيعة. من هنا نجد أنفسنا أمام هيمنة قوى، أو لعبة قوى. من حيث إن الطبيعة هي نفسها قوة. وليس العالم ـ في التفسير الميثولوجي إلا مجموعة قوى، تتضارب وتتفاعل، ومجموع الآلهة يكوّن سببية هذا التفاعل وهذه الحركيّة. بهذا تكون كل سببية ميثولوجية مزدوجة الدلالة:

١ ـ مباشرة: وهي تعني كل ما يقوم به الإنسان. وتكون لفظة المادة في هذا المجال فرصة لسببيّة خارجية مفارقة transcendante، لا فاعلية لها إلا إذا ما اتصلت بالآلهة.

٢ ـ غير مباشرة: وهي تتعلق بالقدر الذي يعني ـ في تعبيره الأعمق ـ اللامُدْرَك. وفي هذا المجال البعيد تظهر السببية على أنها سببية. فكل إله يُمَثّل واحدة في القدر، أمّا القدر نفسه فلا يُدْرَك.

---

(٣٢) قارن ما نذكره عن الأسطورة في مقال كنا كتبناه بلا توقيع في: جريدة العرب القطرية، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، الإثنين، ٢٥ مايو، ١٩٨١، ص ٧

(٣٣) هذا ما تكلم عليه أوغست كونت صاحب الفلسفة الوضعية في: الدرس الأول في الفلسفة. Première Leçon de Philosophie.

٢ ـ الأسطورة واللاوعي:

إنطلاقاً من هذا، نستنتج أن كل تفسير ميثولوجي أساسه الرمز. ولما كانت الأسطورة تمثل حياة خاصة تتعلق بالذات الجماعية، فإنها تتكرر في كل عصر، متخذة صوراً مختلفة، تلائم واقع هذا العصر(٣٤). والقضية البارزة هي أن الخيال الأسطوري تراجع أمام تقدم الفكر، فحلّ محله العمل الأدبي، وكانت الأسطورة أو الميثة عنصراً بنائياً فيه، تُفَجّر أبعاداً مكبوتة في اللاوعي الجماعي، لأنها تشكيل اجتماعي ـ رمزي للعملية اللاواعية التي يخرجها الشاعر، مصوراً من خلالها ـ كما صورت الأسطورة من قبل ـ علاقات الإنسان بالوجود ككلّ. يقول ياسين الأيوبي: «... الأسطورة، بالمعنى الفني الأدبي، ... منجز روحي إنساني، تمكنت الإنسانية عن طريقه من خلق عقول شاعرية خيالية، موهوبة، سليمة، لم يفسدها تيار الفحص العلمي والفلسفة والحقيقة»(٣٥). فوظيفتها في الأدب تفسيرية ـ استعارية، ورمزية ـ بنائية(٣٦).

وقد وعى اليوت أهمية الأسطورة، فكان أن عاد بها إلى سديمها، ليستخرج منها أقصى طاقتها في نسيج جديد، يتداخل

---

(٣٤) أسطورة أدونيس وانبعاثه مثلاً تتكرران في قصة المسيح وانبعاثه، ثم في القرآن الكريم في قصة «الخضر» ـ راجع: ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الفصل الثاني.
وقد ذكر ماتهيسن أن إليوت قد اكتشف «عودة الميثات المختلفة المرحلية»
Louise Bogan, Réflexion sur la Poésie Américaine, P:145

(٣٥) ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، الرمزية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١، ١٩٨٢، ٢/٢٠٩.

(٣٦) الموضع نفسه.

تداخلاً كلياً والواقع الحيوي، فيصير أسطورة المجتمع الجديد، بكل تفاعلاته، ذلك المجتمع الذي يختزن تجربة الإنسان وعمره، ماضيه وحاضره. فالشعر على علاقة وثيقة بالأسطورة، لأن كليهما على رحيل خارج الوعي: الأول برحلة داخل أغوار الإنسان، والثانية داخل مادة التاريخ(٣٧).

و ـ اللغة والأسطورة في الشعر:

أما اللجوء إلى اللغة فاستكمال للمنهج الأسطوري الذي اعتمده شاعرنا، لأن اللغة ترتفع وموسيقاها إلى مستوى الرمز فهي، كما يعبّر، «ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى»(٣٨)، بل «يجب أن يكون بينه (أي الشعر) وبين لغة الحديث في عصره ما يجعل سامعه أو قارئه يقول: هكذا كنت أتحدث لو استطعت أن أتحدث شعراً»(٣٩).

ولا شك في أن هذه اللغة التي استعملها اليوت قرّبت شعره من الواقع إلى حد الإلتحام به، وتممت النظريّة الجديدة التي قال بها. فالأسطورة، بصورها المتجددة في المجتمع، تكملها اللغة. ولعل أصدق شاهد على هذا قصيدة «الأرض الخراب»، حيث تظهر استعمالات متعددة للّغة اليومية، التي ارتفعت إلى مستوى الرمز، فتصفت تماماً، لتجسّد الحياة الباطنية لكل لغة حية تتفاعل مع الوجود.

---

(٣٧) المرجع نفسه، ص ٢١٠
(٣٨) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ١٩
(٣٩) المرجع نفسه، ص ٢١

ز ـ العنصر العقلي في شعر إليوت:

الدليل الاجتماعي الثاني الذي يظهر لنا في أعمال إليوت هو العنصر العقلي المتحكم بشعره. فالقصيدة تأتي نتيجة دراسات طويلة وتأملات عميقة، في سياق منظم، مدروس. والشعر بنظر إليوت فن لا شخصي بمعنى أنه ليس تعبيراً عن المشاعر الشخصية للشاعر... ولذلك يجب أن يحدث انفصال كامل داخل الفنان، بين الإنسان الذي يعاني، وبين المبدع الذي يخلق[٤٠]. من هنا، كانت غلبة العنصر العقلي في الشعر الإليوتيّ، الذي يتعارض تعارضاً واضحاً مع المذهب الخيالي اللامنطقي. لكننا متى علمنا أن الأسطورة تحوّلت إلى رمز حُبك عقلانياً، وجسّد مضامين شعورية وحضارية هائلة، بطل التعارض القائم، ليصير تجانساً وتلاؤماً.

١ ـ قضية فهم الواقع:

القضية، بالنسبة إلى إليوت، هي قضية فهم للواقع ـ كما يبدو لي ـ قبل أن تكون قضية شعور. إنه يشعر ويعاني، إلا أنه لا يجسد معاناته سوى لأنه يفهمها عميقاً. كما أنه لا يمكن أن يعاني إذا لم يفهم. فالفهم هو الذي يصوّر المشاعر، لا الشعور. إنه يصهر القصيدة في بناء متكامل، عظيم التماسك، تُرسّتْ أجزاؤه كلها. والتقنيّة الشعرية في «الأرض الخراب» تقوم على «توحيد المتشتت المتنافر في الحياة في نظام الشكل الفني الذي اتبعه إليوت»[٤١] وإن كانت الكلاسيكية عملية تنظيم عقلاني للعمل أو للواقع، أي إن العقل يهيمن على العمل، فيمكن اعتبار أسلوب إليوت أسلوباً

(٤٠) ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، ٢/٧٨

(٤١) الموضع نفسه.

كلاسيكياً ـ واقعياً جديداً، يقوم على استلهام التراث الإنساني كله[٤٢]!

ولكن هذا لا يعني أن إليوت قد ضاع في العقلانية، فحنّط الشعر، لقد حَوّل العقل الخالص إلى شعور مهذّب، ولكنه شعور على كل حال. بتعبير آخر، شعرن المنطق بعد دراسته وتأمله. لقد رفض، غير أنه لم يكن غوغائياً برفضه، بل قدّم بديلاً لما أراد هدمه. ولكي يفعل هذا، كان لا بد له من اللجوء إلى العقل والتفكير المتأمل. فالسياق الشعري عنده سياق شعوري، إلا أن العقل لا يغيب عنه! ولعل هذا ما أعطى شعره الحياة والحركة الدائمة، لأنه قام على نقيضين التقيا في صراع مستمر، كل منهما ينفي الآخر، لكنه يعود فيؤكده.

٢ ـ الذاكرة الأسطورية عند إليوت:

إن إليوت شاعر الحضارة والمجتمع بامتياز. بالإضافة إلى كونه شاعر اليأس والعذاب والاغتراب الروحي[٤٣]. وأهميته الشعرية تكمن في أنه جعل الأسطورة القديمة وجهاً جديداً لواقع جديد، يستوعبها ويتخطاها في آن. فهو يستعيد وجهها، ويكوّن له ملامحه الخاصة، فتصير الذاكرة المختزنة في الأسطورة صورة جديدة لذاكرة جديدة، تجمع الماضي والحاضر، وتلخصهما بلغة جديدة ومدار تفكيري حديث. إنها تشكل واقعاً معرفياً مغايراً للواقع المعرفيّ المألوف، لأنّها تجمع كلاً من المنطق واللامنطق في تركيب ـ موضوع يتخطاهما معاً.

(٤٢) عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب، ص ١٢
(٤٣) ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، ٢/٧٨

هـذه الإيديـولوجيّـة التي بنى عليها إليـوت منهجيته تصفّي الرؤيا، فيصـل بها إلى مـرحلة حدسيـة، ترصـد وتمحّص وتحلل بالحدس، وتفتح آفاقاً جديدة، لا يصل إليها العقل وحده.

وهذا الفكر التحليلي الذي يبلغه إليوت من خـلال شعوره بالواقع، ووعيه شعوره وواقعه معاً، هذا الفكر يتحول في أعماله إلى قوة هي، في آن، مادة وشكل، تكون أساس القصيدة الإليوتية، وأساس نسيجها الداخلي الـذي يعطيهـا فرادتهـا وتخطيهـا. يصير اللامألوف قاعدة أساسية للمعرفة.

ح - القصيدة والتوقيعات

تتحول مع اليوت مهمة القصيدة من طاقة جامدة إلى طاقة فاعلة. لم تعد معه قائمة بذاتها، بل مرتبطة بتاريخ المجتمع الذي تعبّر عنه، ترفده بمعطيات الرؤيا وتشكلّه، لم تعد القصيدة صبّاً واحداً (في «الأرض الخراب» مثلاً) ذا صورة واحدة، بل أضحت وجوهاً وحركات متعددة، تصب في جسد رئيس واحد هو الهيكل. إنها تجسد الحالات النفسية العديدة التي تتآلف كلها في صورة كلية موحّدة، تعطي القصيدة هيكليتها، وتلوّن الرؤيا لتتسع، وتستوعب الإطار الإجتماعي بأسره. «فالتوقيعات شيء يرتبط بعملية التصوير، أكثر من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الإنفصال، ويكاد كل مشهد يقوم بذاته، لكننا لا نلبث أن ندرك إدراكاً مبهماً أن شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد، كأنه في كل مرة قناع جديد. حتى إذا ما انتهت القصيدة، أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة»(٤٤). وهذا بالضبط ما يجعل اللامألوف الذي

(٤٤) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، مجهول الطبعة، ص ١١٢، والشعر العربي المعاصر، ص ١٦٦

تحدثنا عنه قاعدة للمعرفة، لأنه يرصد جميع الوجوه التي تتزيا بها الحقيقة، مشكلاً كُلاً حاوياً أجزاء مختلفة، وهنا تظهر قوة القصيدة ـ الفاعلة.

هـذا السيل من الأشكـال يعكس واقعاً اجتـماعيـاً ضـاجـاً بـالمتناقضـات. تبحث فيه الـذات عن هـويتهـا التي تحـطمت في اللامعنى، وفي الزمن الرياضي. ففي «الأرض الخراب» صور خمس لذات مُفَتَّتة، أتلفها العقم الحضاري (وسوف نرى هذا في كلامنا على القصيدة). ولعل المأساة التي يعانيها شعراء الغـرب ـ ومنهم إليوت ـ هي في تحوّل معنى المجتمع. فهذا الأخـير «تجمّع بشري حول قيمة معينـة لغايـة نفعية»(٤٥). إلا أن هـذا المجتمع سحق الإنسان وأحاله إلى جماد، فَتَفَتَّتتِ العواطف، وانهارت العلاقـات البشرية، إنه بالتحديد الواقع الذي عبّر عنه إليـوت في «الأرض الخراب» بصورة مختلفة، تقودنا إلى حقيقة واحدة، نحسّ بها في كل توقيعة، لكننا لا نعيها كلياً إلا من خلال الترابط العضوي للقصيدة ككلّ.

إن نظام التوقيعة لدليـل على فـاعليتها وكثـافة إشعـاعاتهـا الداخلية الرؤيوية، وعلى معاناة تتجلى بصور متعـددة، وفيما يـلي نتـوقف قليلاً عنـد قصيدة «الأرض الخـراب»، معالجـين إحـدى توقيعاتها (التوقيعة الرابعة)، موضحـين كيف رفد إليـوت التراث العربي برؤيا جديدة وطريقة فنية مغايرة للمألوف.

---

(٤٥) صلاح عبد الصبور، المجموعة الكاملة، دار العودة، ١٩٧٧، ١١٨/٣

الفصل الثاني

«الأرض الخراب» / تنميط جديد لرؤيا جديدة

١ ـ لمحة عامة عن القصيدة:

لعل أهم عمل شعري تم حتى منتصف القرن العشرين هو قصيدة «الأرض الخراب»، فهي تعبّر فعلاً أدق تعبير عن علاقة العملية العقلية بتركيب القصيدة العضوي، وبتشكيل الرؤيا الشعرية، لأنها تخزن أبعاد الخلق والتاريخ والوجود الإنساني في حضارة معينة، من خلال رؤيا تستحيل إلى واقع معيش.

ولا بد لنا من إلقاء نظرة سريعة جداً على مادة القصيدة قبل دراسة القسم الرابع منها. هذه القصيدة تعبير عن أزمة الإنسان الغربي الذي تبيده الحضارة المادية، فتفني فيه كل روحانية، وتصيب نفسه بالعقم.

والقصيدة تنقسم إلى خمس توقيعات: دفن الموتى The burial of the dead، ولعبة شطرنج A game of chess، وموعظة النار The Fire Sermon، والموت بالماء Death by Water، وما قال الرعد What the Thunder said. تبدو هذه التوقيعات الخمس للوهلة الأولى، كأنها منفصلة، لا يربطها رابط. إلا أننا متى دققنا

النظر فيها، تبدّت لنا خيوط ترابطها، وغدت وحدة لا يمكن أن تتجزأ من تركيب القصيدة، ومدلولاتها الداخلية الرؤيوية. وجميع هذه التوقيعات تقودنا إلى نتيجة واحدة، هي التالية: لا يمكن أن يعود الخصب إلى الإنسان ولا إلى أرضه لفقدان جميع العناصر التي تساعد على ذلك، فقد صار متمسكاً باللحظة، يحيا حياته بوجودية قاتلة، بعد أن فقد علاقته بالماورائيات.

وبطل القصيدة هو تايرزياس[1] - واحد ممن فقد فرصة الخصب التي أُتيحت له عن طريق فتاة بكر تدعى في القصيدة «فتاة الزنبق» Hyacinth girl، ذلك لأن ثقته بعودة الخصب إلى الحياة تزعزعت، وبات يعيش متخبطاً في جحيم الحياة، تستنفده نار الشهوات (وهي رمز العمل الجنسي المتبذل العقيم)، وتدمره الخطيئة والجَدْب، يحاول عبثاً، أن يخرج من هذا الجسم، ويبقى في تمزق نفسي، ينتظر الموت.

و«الأرض الخراب» نفسها أسطورة[2] الأرض التي حلت بها اللعنة، فخربت حقولها ونضبت مياهها[3]، وبات ملكها عاجزاً جنسياً أمام شهوة زوجته[4]. كان على أحدهم أن يرحل إلى الكنيسة الخطرة، وينتصر على إغراءات الشر، محافظاً على طهارته، ليصل إلى «الكأس» المقدسة، فيرفع اللعنة عن الأرض وملكها.

---

(١) تايرزياس أعمى في الأساطير اليونانية حمل تجربة الذكورة والأنوثة، فهو رجل - امرأة. وفي القصيدة يمثل الجنس البشري. راجع حاشية الأرض الخراب التي كتبها إليوت.

(٢) راجع في هذه الأسطورة كتاب: Jessie Weston, From Ritual to Romance, New York, Doubleday and company Inc, 1937

(٣) Ibid, P 14

(٤) Ibid, P 59

من هنا ترتبط صورة «الكأس» بالخصب: الخصب الطبيعي والخصب الروحي، وقيل إن هذه «الكأس» قد اختفت لأن حراسها لم يكونوا طاهرين[٥]. ينطلق هذا الرمز من الواقع المعاصر، فالإنسان فقد إيمانه لأن حارس هذا الإيمان نفسه لم يكن هو أيضاً طاهراً. وبغير الإيمان لا يمكن أن يعود الخصب إلى الأرض. و«الكأس» رمز للمرأة أيضاً، ولعلها في القصيدة رديف لـ «فتاة الزنبق». وتايرزياس الذي يمثل الذكور والإناث، أي جميع الجنس البشري قد فقد المقدرة على الخصب، وهو في القصيدة بمنزلة الفارس الذي يبحث عن تلك «الكأس» عبثاً. لذلك حلّ الخراب في نفوس البشر، نساء ورجالاً.

هذا هو، بشكل سريع جداً، المحتوى العام للقصيدة، ولا نقصد هنا أن نشرح فكرتها لأن هذا الأمر محال في صفحات قليلة، لكن جلّ همنا أن نضع القارىء في مناخها العام.

٢ - «الموت بالماء»:

ننتقل إلى المقطع الرابع من «الأرض الخراب». إنه أقصر مقاطعها، وأكثرها إبرازاً لجوانب التطهّر فيها. والمقطع المذكور هو التالي:

«فلياس» الفينيقي، مَيْتٌ طوال أسبوعين
نَسِيَ صراخ النَّوْرَس وتماوج البحر العميق
والرّبح والخسارة. تيار تحت سطح البحر

(٥) عز الدين اسماعيل، التفسير النفس للأدب، دار العودة، ودار الثقافة، ط ٢ ص ١١٦

التقط عظامه بهمس وبارتفاعه وهبوطه
مرّ على مراحل هرمه وشبابه
داخلاً الدوامةَ.
أمياً أو يهودياً
أنت يا من يدير الدفة وينظر باتجاه الريح
تأمل «فليباس» الذي كان ذات يوم وسيماً وطويلاً مثلك.

أ ـ التوقيعة ورثاء الأرض الخراب:

يظهر من قراءة هذه التوقيعة أهمية رمز الماء في «الأرض الخراب». ولما كانت أسطورة الأرض الخراب هي أسطورة الأرض التي انحبست ينابيعها، ونضبت مياهها، كان لا بد لإليوت من أن يستعين بالماء مستغلاً جميع أبعاد هذا الرمز. وفي دراستنا هذه، سوف نحاول أن نترصّد هذه الأبعاد.

هذه التوقيعة بمنزلة مرثاة تنعي «الأرض الخراب» بأسرها، وتنعي بذلك الحضارة الغربية التي باتت تحشرج على شفير الهاوية. فهي تكشف لنا عن معاني التصفية وشهوة الإنبعاث التي تتجلى في ذهن الشاعر، وتتميز عن التوقيعات الأخرى بأنها تبتعد عن مناخ السقوط والبذاءة الذي يسيطر على غيرها. ويرتبط رمز الحياة ارتباطاً كلياً بـ «فليباس» ليصير رمز الانبعاث الكامن في خاطرة الشاعر، وهو ما فقدته «الأرض الخراب». من هنا فـ «فليباس» بديلٌ موضوعي لأدونيس إله الخصب والانبعاث.

ب ـ الطقس الديني في التوقيعة / سكان جبيل وأدونيس:

والطقس الذي عرضه لنا إليوت ـ أعني «فليباس» المطروح في الماء، هو نفسه طقس سكان مدينة جبيل القدامى. فهؤلاء كانوا يصنعون تمثالاً يمثل الإله أدونيس(٦) ميتاً، محاطاً بالنبات والفواكه. تنوح عليه النساء وهن يرتدين أثواب الحداد، ويقذف الرجال بالتمثال إلى نهر ابراهيم أو إلى البحر. ثم يحتفلون بعودته إلى الحياة، وبصعوده من مملكة الموت(٧). ومن لم ترد من النساء أن تحلق شعرها، كان عليها الإستسلام لغريب، لقاء مال يقدم للإلهة عشتروت ثمناً لهذا العار(٨). وقضية البغاء المقدس في حضارات الشعوب الشرقية كانت مهمة جداً، ومن إحدى دلالات الخصب الكبرى، فقد كان البغاء في هياكل الآلهة أو باسمها مقدساً ومحترماً(٩). في «ليديا» مثلاً، كان البغاء أمراً طبيعياً جداً بالنسبة إلى فتيات المدينة، وله نفحة قدسية(١٠). ويذهب جيمس فرايزر إلى أن لفظة «تموز» تعني «الابن الحق للمياه العميقة»(١١). وهو مرتبط بالخصب لأنه مرتبط بالماء فعلاقة الماء بأدونيس عضوية، وقد صورها إليوت في توقيعته هذه بعلاقة «فليباس» بالبحر. لذا سمى

(٦) للمزيد من المعلومات حول أسماء أدونيس عند الأقدمين، راجع: جورج كونتنو، المدنيات القديمة في الشرق الأدنى، تعريب: متري شماس، سلسلة ماذا أعرف؟ المنشورات العربية، في مواضع متفرقة.

(٧) راجع في هذا: جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، تعريب: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الفصل التاسع بشكل خاص.

(٨) المرجع نفسه، ص ٤٤.

(٩) المرجع نفسه، الفصلان الثالث والرابع.

(١٠) نسيب نمر، مقال: المرأة من الخصب وإلى الخصب سائرة، النهار، الأحد ١٩٧٨/٩/١٧

(١١) جيمس فرايزر، أدونيس أو تموز، ص ١٩ وقارن Sir James Frazer, The Golden Bough, Vol I, London Macmillan and LTD, P8

التوقيعة «الموت بالماء». ولم يكن الجثمان الذي يمثل أدونيس يوارى في الثرى، بل كان يلقى في الماء وهي تعويذة سحرية لجعل المطر يهطل فتنبعث الأرض.

ج ـ أدونيس وفلياس والمسيح / رمز الماء:

وأسطورة أدونيس، من جهة أخرى، تتكرر بقصة المسيح. فبعد موته بثلاثة أيام، ينبعث إلى السماء فتنبعث معه الطبيعة والإنسان.

في شخصية «فلياس» ثلاثة أقانيم إذاً معاً: الشخصية الفينيقية التي يتحدث عنها الشاعر (التاجر) وشخصية أدونيس، وشخصية المسيح. وتلك العودة إلى الماء هي أولى مراحل الانبعاث والتصفية.

والماء هو أحد رموز الأم ـ أصل الحياة. وإن نحن عدنا إلى الشعائر الدينية في الكنيسة الكاثوليكية، رأينا أن رمز الماء يرتبط بمريم العذراء، أم المسيح، إذ تخاطبها الناس قائلة: «إفرحي يا ماء خلاصي»[١٢] و«افرحي يا ينبوع الماء الحي الذي لا يفرغ»[١٣].

من هنا ارتباط الماء بالمعمودية في الدين المسيحي، وارتباط معنى المعمودية بمعنى التصفية ومحو الخطيئة الأصلية التي يولد فيها الإنسان. فالعودة إلى الماء تعني العودة إلى رحم الأم للانبعاث. والمسيحي الذي يتعمّد يولد مرة ثانية، تماماً كما حدث للمسيح

---

(١٢) كتاب السواعي الكبير، مطبعة البطريركية الانطاكية (دمشق ١٩١٣)، ص ٤٩٣

(١٣) المصدر نفسه، ص ٥٥٧

عندما تعمّد في نهر الأردن. وهذا يفهمنا بعداً من أبعاد رمز الماء في هذه التوقيعة. فـ«فليباس» عاد إلى الماء و«تيار تحت سطح البحر التقط عظامه بهمس». وكذلك المسيح عاد إلى الماء في نهر الأردن فانبعث إلى الحياة، وأدونيس لا يختلف عنه، فقد كان يرمى كل سنة في مياه نهر ابراهيم، أو في مياه البحر، فينبعث. هنا نجد أصداء قول المسيح: «إن عطش أحد فليقبل إليّ ويشرب. من آمن بي كما قال الكتاب تجرِ من بطنه أنهار ماء حي»[١٤].

د ـ أدونيس وعشتروت / الزوجة والأم:

الماء إذاً صورة للأم. وبعودتنا إلى أسطورة أدونيس نوقن أهمية زواج هذا الأخير من عشتروت. فهي إلهة الخصب ومصدر الحياة، وتأتي في الدرجة الأولى من حيث الأهمية، فهي أهم من أدونيس وهذا الأخير هو ابنها. فالماء في التوقيعة يذكرنا بالأم ـ عشتروت الأم. وقد تحوّل أدونيس من ابن لها إلى زوج إلهي، فتحولت وظيفته: لم يعد يعمل على خلق العالم، بل صار عمله إخصابه. هكذا يقوم ابنها بدور مزودج: الابن والحبيب[١٥]. وهو يعود دائماً إلى رحم الأمّ، لينبعث منه. هنا يكمن معنى عودة أدونيس دائماً إلى الماء وقيامه من الموت في الطقوس القديمة.

وكما أن في شخصية «فليباس» أقانيم ثلاثة. فإن للماء أيضاً أقانيم ثلاثة: الأمّ، وعشتروت، ومريم العذراء. وكل أقنوم يتلاءم والأقانيم الأولى للشخصية الفينيقية: فأقنوم «فليباس» نفسه، في أرقى معانيه، يتلاءم وأقنوم مريم العذراء. ونلاحظ في هذا التلاؤم

---

(١٤) إنجيل يوحنا، ٣٨/٧

(١٥) رينا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٤٥

أن كل شخصية من الذكور تحتوي أيضاً على مؤنث، تماماً كتايرزياس.

وعشتروت والعذراء تتداخلان في الرمز تداخلاً يكاد يكون تاماً. تقول الأسطورة إن عشتروت (أو فينوس في الأساطير اليونانية) لما رأت أدونيس صريعاً أمامها «ركعت قرب الجثة وأخذت تقرع صدرها وتندب حبيبها الراحل فتهطل دموعها غزيرة وتسيل على الأرض»(١٦). ويكاد هذا العمل يكون مطابقاً لفعل مريم العذراء بعد موت المسيح، إذ إنها «تذهب نائحة ومعولة، لاوية يديها، وخادشة وجهها الأبيض وذارفة الدموع من عينيها السوداوين، ومتأوهة من قلبها، وماشية في الطريق باحثة عن ابنها»(١٧). وكما أن عشتروت هي الأمّ الكبرى التي تبعث الحياة وتخصبها، كذلك مريم العذراء كما تصورها احتفالات الكنيسة الكاثوليكية. فهي «أم الحياة»(١٨) و«ينبوع الحياة»(١٩)، بها «تتجدد الطبيعة والزمان»(٢٠). وكما تموت عشتروت في الأسطورة بنزولها إلى مملكة الجحيم بحثاً عن أدونيس، ثم تنبعث معه، كذلك تموت مريم العذراء، وتنبعث إلى الحياة بعد موتها؛ فتلاميذ المسيح «تيقنوا حقيقة أنها قامت من بين الأموات حية بجسدها بعد ثلاثة أيام نظير ابنها»(٢١).

(١٦) حنا نمر، مقال: أدونيس الأسطورتين محكمة الأموات وزي الخنزير، النهار، الأحد، ١٧/أيلول/١٩٧٨. وقارن: ليليان س. هايد، مختارات من الأساطير اليونانية، تعريب: منيرة نقاش، الدار الشرقية للطباعة والنشر، ص ٥٧

(١٧) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٤٩، وقارن تفجع عشتروت على أدونيس في: جيمس فرايز (أدونيس أو تموز)، ص ٢٠، ٢١، ٢٢ والفصل التاسع.

(١٨) السواعي، ص ٤٤٦

(١٩) المصدر نفسه، ص ٤٤٥

(٢٠) الموضع نفسه

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٢١

هذه العلاقات تربط أساطير الخصب بتوقيعة إليوت، وتكون لها بمنزلة الدم في العروق. فـ«فلياس» يتداخل والماءَ وتقترن أقانيمها، وتكون حافزاً على الانبعاث. فهي وسيلة تصفية، بها تنبعث الحضارة من عقمها، وتتفجر الحياة في «الأرض الخراب».

هـ ـ الماء وعمر الحضارة:

إلا أنّ إليوت يستحث رمزه، ويستخرج منه أقصى دلالاته. فلا يكتفي بهذا المقدار من رمز الماء، بل يقرن دورته بدورة الحياة والحضارة ليبلغ به أقصى دلالاته.

يعتبر إليوت أن هناك أربع مراحل في الحياة[٢٢]: الشباب والنضوج والشيخوخة والموت. وهذه المراحل الأربع تنطبق على جميع الموجودات. فللسَّنَة مراحلها الأربع: الربيع والصيف والخريف والشتاء. وللنهار مراحله الأربع: الصباح والظهر والمساء والليل. وللمياه مراحلها الأربع: المطر والجدول والنهر والبحر. ولا يتوقف شاعرنا عند هذا بل ينطلق إلى أبعد، مستلهماً عمر الحضارة ودورة حياتها من عمر الطبيعة ودورتها. لأن الحضارة مظهر من مظاهر الوعي الإنساني الجماعي، وتقدّمه ـ وهو عنصر ذاتي في الإنسان ـ من العناصر الطبيعية. ويرى أن للحضارة الأوروبية الغربية نفسها أربع مراحل تتلاءم تماماً ومراحل الحياة: العصور الوسطى، والنهضة (القرنان السادس عشر والسابع عشر)، والقرن الثامن عشر، والقرن العشرون، فالعصور الوسطى هي مرحلة الشباب، والنهضة هي النضج، والقرن الثامن عشر هو

(٢٢) وهو متأثر بكتاب جيسي وستون الذي أشرنا إليه.

الشيخوخة، والقرن العشرون هو الموت. ولا عجب من أن نرى إليوت يبدأ قصيدته بذكر هذه الدورة الفصلية: الربيع والصيف والشتاء[٢٣] والمطر [٢٤] ثم النهر[٢٥] ثم البحر[٢٦]. ولا يلبث في التوقيعة الخامسة أن يصور لنا المطر يفجره الرعد، فالنهر الذي مات في البحر ما لبث أن عاد مجدداً بشكل مطر ربيعي.

تتجلّى لنا هذه الدورة الحياتية في «الدوامة» التي يتحدث عنها إليوت The whirlpool، بعد أن يذكر مراحل الحياة. وتلك الدوامة تذكرنا بمسرحية العاصفة لوليم شكسبير، حيث نعرف في نهايتها أن ملك ناپولي لم يقضِ نحبه غرقاً كما نظن، بل أصيب بدوار البحر، وهو عامل اكتشاف وتغيير.

وحركة «الموت بالماء» يتنبأ بها إليوت على لسان البصارة في لعبة التارو Tarot في التوقيعة الأولى، إذ يقول:

«اخشَ الموت بالماء»[٢٧] Fear death by water

هذا هو قدر الإنسان الذي لا مفرّ منه، وقدر الحضارة تحيا وتموت ثم تنبعث. «والدوامة هنا تشير إلى دوامة (كاريبيديس) على ساحل صقلية في مضائق (مسينة) التي كانت أكبر خطر يتهدد أسطول أوديسيوس كما يروي هوميروس في الكتاب الثاني من الأوديسا»[٢٨]. ودفة السفينة ترتبط، كالدوامة، بالقدر، بل هي

---

(٢٣) Eliot, Selected Poems, (The Waste Land) P51

(٢٤) Ibid, P. 51

(٢٥) Ibid, P, 58

(٢٦) Ibid, P, 63 وقد عربنا المقطع.

(٢٧) Loc. cit

(٢٨) عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب، ص ١٣٣، ١٣٤

هو. فـ«(الدفة) هنا هي دفة السفينة كما هي (عجلة الحظ) وهي من أوراق رزمة التارو كذلك. في هذه الورقة صورة الإله الفرعوني (آنوبيس) حاكم الأموات الذي يسوقها إلى الظلمات، وكان رمزه رأسَ ابن آوى عند الفراعنة، ورأسَ كلب عند الرومان، وتقع الصورة على أحد جانبي عجلة الحظ. وفي الجهة الثانية صورة (تايفون) الوحش في الأساطير الإغريقية الذي له مئة رأس، وترتبط صورته بإله الشر (سيت) في الأساطير الفرعونية، ورمزه الأفعى. ويدير العجلة شخص يحمل سيفاً وتاجاً. فالملاح الفينيقي، فليباس، وأنت «أيها القارىء المرائي» تعرف أنك لست أنت الذي تدير الدفة، بل ذلك الشخص الغامض»[٢٥].

وإليوت يشير بوعظه إلى العالم كله، وحتى إشارته جاءت رمزية، وذلك في قوله: «أممياً أو يهودياً». فالعهد القديم يقسم الناس إلى مجموعتين: اليهود والأمم الأخرى، أي الأممية. لذلك فالشاعر يخاطب القارىء أياً كان[٣٠].

و ـ مأساة الحضارة بنظر إليوت:

والمأساة ـ بنظر إليوت ـ هي أن الحضارة التي تموت (وهي هنا الحضارة الغربية على الأرجح) لا تنبعث، لأن الإنسان لا يرفدها بمعطيات تساعد على ذلك. فـ«فليباس» تطهّر من دَنَسه أخيراً، ولكن بعد فوات الأوان، لأن «غرقه كان بسبب... تيار بغور البحر... فكّك عظامه في همس، فطهّره من دَنَسه على مهل. لكنه لا يقترب من صورة (ألونزو) الذي حول البحر عظامه إلى مرجان،

(٢٩) المرجع نفسه، ص ١٣٤
(٣٠) راجع: الموضع نفسه.

لان الونزو عاش بعد ذلك بينما فليباس إذ راح يعلو ويسفّ. . . مر بمراحل شيخوخته والشباب، التي قضاها بحثاً عن المادة واللذة العابرة، مثل صاحبه يوكينيديس فقد مات شرّ ميتة. . . وهو يلج الدوامة، بالرغم من أن مياه الدوامة قد طهرته أخيراً، لكن بعد فوات الأوان»[٣١]. و«فليباس» يمثل الحضارة الأوروبية التي استعصى انبعاثها، ولهذا السبب كان الرعد الذي يتفجر في التوقيعة الأخيرة «عقيماً بلا مطر»:

«ليس ثمة حتى صمت في الجبال
بل رعد عقيم جاف بلا مطر»[٣٢]

٣ ـ خلاصة عامة:

إن توقيعه «الموت بالماء» مرثاه لِـ«الأرض الخراب»، لأنها تختزن حنيناً عميقاً إلى الشفاء الروحي، وتحمل في حنينها صورة التصفي بالماء والعودة إلى الرحم الأول، حيث يتطهّر الإنسان من أدران العقم الذي تصيبه به حضارته المادية، ويعلق به حتى آخر أيامه، فصورة اليأس لا تبرح إليوت في القصيدة، وحلم التصفّي والانبعاث يسكن مخيلته دائماً، إلا أن ثقل اللعنة التي حلت بالأرض الخراب يعذّبه ويخيفه، والتفاعل الذي ينبغي أن يتم بين الواقع الحضاري الراهن وبين الإنسان انعدم مع انعدام قدرة ملك الأرض على الإخصاب، فانحبست المياه، وتوقفت دورة الحياة في نقطتها الرابعة: الموت. فلنتذكر إذا «فليباس» الذي كان ذات يوم جميلاً وطويلاً، لأنه لن يعود إلى «الأرض الخراب».

---

(٣١) المرجع نفسه، ص ١٣٣

(٣٢) Eliot, Selected Poems, P.64

القسم الثاني

الفصل الأول: إيجابية إليوت

١ ـ التحول ـ ص ٥٠
٢ ـ فهم عميق للشعر / تنميط جديد لمفاهيم جديدة ـ ص ٥١
أ ـ تحول الشكل ـ ص ٥٢
ب ـ تحوّل المادة (المعنى / الموضوع) ـ ص ٥٣
ج ـ المادة والشكل كلّ لا يتجزأ ـ ص ٥٣
د ـ اللغة وعملها في اتحاد المادة والشكل: أثر إليوت اللغوي ـ ص ٥٥

الفصل الثاني: نظام التوقيعة

١ ـ معطيات الحداثة الجديدة ـ ص ٥٧
٢ ـ نمطية الشكل الجديد / نظام التوقيعة
أ ـ ألتوقيعة في شعر السياب ـ ص ٥٩
ب ـ ألتوقيعة في شعر صلاح عبد الصبور ـ ص ٦٣

الفصل الثالث: الأسطورة في الشعر الحديث

١ ـ الأسطورة في النتاج الحديث ـ ص ٦٧
٢ ـ الأسطورة في «أنشودة المطر» ـ ص ٦٩
٣ ـ الأسطورة «في لعازر ١٩٦٢» ـ ص ٧٢
٤ ـ ألمسيح والخراب عند أديب صعب ـ ص ٧٥
٥ ـ الأرض الخراب في «البئر المهجور» ليوسف الخال ـ ص ٨٠

الفصل الأول
إيجابية إليوت

١ ـ التحول

لم يكن من الممكن، بعد أن انفتح العالم العربي على الغرب، أن يقف جامداً أمام تلك التأثيرات الغربية التي هزت المفاهيم القديمة للقصيدة جذرياً، واعتبرتها وحدة عضوية متماسكة. وصبتّ تلك الروافد في القصيدة العربية، مضموناً في أول الأمر، فهجر الشاعر الموضوعات القديمة التقليدية، ليتطرق إلى مشاكل العصر، فيعالجها في ضوء المفاهيم الحديثة. كما ذكرنا في القسم الأول من هذه الدراسة. وهذا ما يمكن أن نسميه بـ «حداثة الموضوع، أو الحداثة ـ الموضوع»، كما يعبّر أدونيس.

وما لبث أن تفجر هذا الوعي الجديد على صعيد الشكل، فكانت نازك الملائكة[1] من أول رواد هذه الطريقة الجديدة. إلا أن القضية لم تكتمل آنذاك، لأن القصيدة عاشت في ضياع، أو في نوع من الحَرَج بين المادة والشكل، حتى كان بدر شاكر السياب أول من

(١) راجع قصيدتها: «الكوليرا» ـ ديوان نازك الملائكة (دار العودة) ط ٢، ١٩٧٩، ١٣٨/٢

وحّد هذه الثنائية[٢] في وحدة القصيدة الحديثة المتماسكة، فكانت الخطوة الأولى في فهم المعنى العميق للقصيدة ولتركيبها الداخلي، مع السياب تجلّى أن الشكل والمادة لا يتجزأان.

٢ ـ فهم عميق للشعر / تنميط جديد لمفاهيم جديدة:

وكان أن رفد إليوت معطيات الشعراء الحديثين، فتأثر معظمهم به، منهجاً وموضوعاً، مادة وشكلاً. هكذا رُفِع عن الشاعر اغترابه في الماضي، ليعيش في عمق الحاضر، مستلهماً أنماطه كلها، واعياً المسافة التي تفصله عن أسلافه. وانعكس بعض الوعي الغربي على المحاولات العربية الشرقية، فساعدها على النهوض وتحوّل ـ بروافده ـ الشعر ووظيفته: لم يعد تكراراً لتجارب ماضية، ولا نسخاً لحياة غيبية، عفّ عليها الزمن وما عاد المجتمع يرفدها بطاقته. صار الشعر منطلقاً جديداً للإطلالة على المجتمع ومشاكله، وطريقة جديدة لفهم هذه المشاكل واستيعابها، ولا سيما أن الوضع العربي بعامة أضحى، سياسياً، في حالة مختلفة عن حالته الأولى من جهة، ومسرحاً لتحولات سريعة وكثيرة، جذورها ضاربة في العمق، مثيرةً هموماً قومية على جانب عظيم من الخطورة والدقة، كقضايا الاستعمار على أنواعها، ونكبة فلسطين وما إلى ذلك مما ذكرناه في الفصل الأول.

رفدت الرؤيا الإبداعية الفنية الغربية رؤيا الشرق الفنية، إذاً، فنهضت بها القصيدة، وصار للمفكرين منظور مغاير للمألوف. والشعر في هذا المنظور سلسلة انبثاقات أو مفاجآت، لا خيط واحد

---

(٢) تدعي نازك الملائكة أنها أول من كتب قصيدة حديثة (الكوليرا)، ولكن قصيدتها كانت ذات مضمون عادي جداً وسلفي، في شكل جديد.

يستمر باللون نفسه والنسيج نفسه، وتبعاً لذلك، يصح القول إن المشكلة التي تواجه المبدعين هي أن ينتجوا ما يختلف، وهذا هو مدار المشكلية الإبداعية التي لم يفهمها «عصر النهضة»[٣].

وقد كان دور مجلتي «الآداب» و«شعر» كبيراً في تفجير الشكل الجديد والطريقة الجديدة. فلقد حاولتا بعث الروح الشعرية، فكانتا رائدتي الحداثة آنذاك، مضفيتين (ولا سيما «شعر» منهما) على القصيدة هيكلية جديدة تستوعب مشاكل الزمن، وتتضخم لتشمل المطلق المجسد في ذات منفعلة تتحول إلى ذات فاعلة.

ومَثّل إليوت دوراً مهماً في تحويل الأصول الشعرية، وفهم الشعر، وتمّ هذا من خلال ثلاثة مستويات: الشكل والمادة واللغة، ما لبثت أن صارت كلاً واحداً، يصبّ في عضوية القصيدة.

أ ـ **تحوّل الشكل**: كان الشكل الشعري عالماً منغلقاً على ذاته، ورثه الشاعر العربي جاهزاً ومحدداً، حتى بات تكراراً مصطنعاً لصورة زمن مات، يعيد موته عبر العصور. هذا الشكل المكبوت حجز الرؤيا وقوقعها، فنما على حسابها. من هنا، فـ«لقد ورث شعراء الشكلية طريقة شعرية قديمة، أوصلها بعضهم إلى فراغ يمتلىء بالرنين»[٤]، لأن الشاعر العربي فقد ذاته أمام التحنيط المصطنع الذي فُرض عليه، فعجز عن تغييره. و«لقد أدت النزعة الشكلية إلى أن يحذف الشاعر العربي العالَم الموضوعي الخارجي ويحذف الأشياء»[٥]. لقد وعى أن هذا الشكل المحنّط يجمّد الإيقاع

(٣) أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة ط ١، ٣/ ٢٣٠

(٤) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط ١، ١٩٧١، ص ٩٣

(٥) «فاعتبار الشكل الشعري وجوداً ثابتاً مستقلاً (كما كان في قصائد الأقدمين) يحول الشعر إلى صناعة، لأنّه يفصل بين الدالّ والمدلول: الشكل هنا مستقل، والموضوع هناك مستقل». المرجع نفسه، ص ١٠٩

بعيداً عن الصور والأفكار. ووعى، أيضاً، أن الإنسان وحده ديناميّة متحوّلة، وأن النفسية البشرية لا تبقى على وتيرة واحدة، بل تتحول وفقاً لتحول الحالات السائدة في المجتمع العربي.

وقد كان لإليوت (كما لغيره) كبيرُ دور في تحويل هذا الشكل المصطنع عن مداره، ونسفه جذرياً، بحيث يتلاءم والمواقف البشريّة. هكذا دخلت النفسية إلى بنية القصيدة، وتحددت فيها بامتلاء، فباتت الأولى صورة لها نموذجية.

ب ـ **تحول المادة (المعنى / الموضوع)**: كذلك، لم يعد الشعر تكراراً لموضوعات مستوردة من الماضي، بل تصوير دراميّ للواقع، من خلال الشعور الدرامي بالموجودات وبمحيطها الذي تتفاعل معه الذات. يقول عز الدين اسماعيل: «وإلى جانب خاصيتي الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدرامي هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هي خاصية التجسيد فالتفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد... ومن ثم كان التفكير الشعري تفكيراً بالأشياء ومن خلال الأشياء أي تفكيراً تجريدياً»(٦). وليست المادة مجرد تعبير عن أشياء جديدة أو اختراعات جديدة، بتعبير آخر، «ليس المهم بالنسبة إلى التجديد ملاحظة «شواهد» العصر ولكن المهم هو فهم «روح العصر»»(٧). وهذا هو، بالضبط، ما نزع إليه إليوت في قصيدته «الأرض الخراب».

ج ـ **المادة والشكل كلّ لا يتجزأ**: ثمة مذهبان متعارضان نظرا إلى بنية الشعر: مذهب الفن للفن الذي أوصله إلى القمّة مالارميه، حيث الأسلوب هو أداة التمثيل، والوساطة التي بها

(٦) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٠٥
(٧) المرجع نفسه، ص ١٣

يتحرك الأسلوب غاية، لا وسيلة، أي إنها جوهر العمل الفني. وهذا اتجاه نحو أَسْلَبَة معتمة ـ شفافة، هدفها الجمال التام، والصفاء المطلق. يقول(٨):

Il n'y a que la beauté — et elle n'a qu'une expression parfaite — la Poésie, tout le reste est mensonge...

«ليس ثمة إلا الجمال ـ وله تعبير مثالي واحد ـ الشعر، الباقي كله كذب».

والمتمردون بوجه الموجة المادية رفعوا لافتة الجمال الصافي.

يقابل هذا المذهب مذهب الواقعية الاشتراكية، الذي يعتبر الفن، بصورة عامة، لا ينبغي أن ينفصل عن الاهتمام بطبقة البروليتاريا، فهو طريقة تفكير وشعور ودفاع، ذات غاية اجتماعية. وهذا المذهب لا يعتبر الفن مسألة تعبيرية جمالية، بل مسألة نفعية أولاً. فالانصراف إلى المضمون، دون التركيز على الشكل، كما يرى بليخانوف، إحدى أهم ركائز الأدب الانتمائي الكفاحي، انطلاقاً من مبادىء الثورة المادية.

يؤمن أتباع هذا المذهب بأن الإغراق في الشكلية الذي وقع فيه أدب البرجوازية كان أدباً شكلياً في فترات انحدارها وتقهقرها كطبقة.

إلا أن المذهبين المتعارضين يتكاملان في مجالهما الأبعد. فالشكل لا يكون وحيداً، وكذلك المادة. الأول يرتب المادة وينظمها. والمادة مجتزأة من واقع حي، ضاجّ بالحركة، مستمرّ التغيّر. والكاتب يرتبط بحركيّة مجتمعة، ويعاني هذه الحركية،

(٨) مناف منصور، مدخل إلى الأدب المقارن، ص ٢٠٥

فتكون تجربته أشكالاً جديدة لحقائق الحياة، تنصبّ في القصيدة، وتتأطّر داخل رؤيا فنية تتجلى شكلاً ومادة، وتحدّد هي الشكل والمادة معاً. والتلاحم العضوي بينهما راجع إلى مواكبتهما حركية التاريخ الذي يهتز ويتحول باستمرار. فـ«التاريخ هو التغير»[٩] كما يعبّر أدونيس، و«تاريخ الشعر هو أشكاله الجديدة»[١٠].

ولا يمكن فصل المادة عن الشكل، لأننا لا يمكن أن نفصل المعاني عن طريقة تجسيدها. بتعبير آخر، كل إنسان مُعانٍ لا بدّ من أن يعانيَ بطريقة ما، وهذه الطريقة تأتي عفوية، لأنّها تنبع من المعاناة نفسها.

د ـ **اللغة وعملها في اتحاد المادة والشكل**: لعل أهم ما في التجربة الشعرية الجديدة هو اللغة. وقد انتقلت وظيفتها. فالكلمة في الكتابة الفنية تكتسب معنى جديداً ـ معنى تخييلياً، فتصير حركيّة الذات التي توجّه الوجود. إنها تحوّل هذا الوجود إلى رؤى، وتتحول هي نفسها إلى رمز في أصفى معانيها. إنها اللغة ـ التحوّل والتحويل. فـ«اللغة ليست وسيلة تعبير وحسب، وإنما هي كذلك طريقة تعبير، أي إنها رؤيا فنية للإنسان والتاريخ»[١١]. إنها ناتجة عن تجمع الشكل والمادة في شحنة لاغمة، تدمر المألوف وتتخطاه، وتتولد من التفاعل الدائم بين العنصرين المذكورين. وهي كذلك اكتشاف جديد، يسعى إلى القبض على المطلق وتأطيره. اكتشاف اللغة الجديدة إذاً هو بمنزلة خلقها، فهو تشكيل لفظي ـ تصويريّ

---

(٩) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط ١، ١٩٧٢، ص ١١٣

(١٠) الموضع نفسه.

(١١) المرجع نفسه، ص ١٩٧

للصورة المجردة. ولهذا السبب فإن لكل تجربة مميزة لغتها المغايرة عن التجارب الأخرى في عملية الخلق الفني.

ولم يعد للشعر، مع إليوت، لغته الخاصة، المنفصلة عن الواقع الحركي، بل هي لغة الواقع، اللغة ـ الرمز التي تحتوي على موسيقاها وتشكيلها الذاتيين في الإحساس الدرامي الذي يقبض على الواقع. «فسواء أكان الشعر يقوم نظامه على نبر المقاطع، أم كان إيقاعه يقوم على عددها، وسواء أكان الشعر مُقَفًّى، أم غير مقفى، وسواء أالتزم شكلاً محدداً أم تحرر من الشكل، فإنه لا يستطيع أن يستغني عن صلته باللغة المتغيرة التي يستعملها الناس العاديون في اتصالهم ببعضهم»[١٢] وفي «الأرض الخراب» صورة واضحة عن استعمال هذه اللغة اليومية، وتفجير رموزها. حتى إنه ليمكن القول إن اللغة الشعرية هي أساس الخلق الفني.

(١٢) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ١٩

الفصل الثاني

نظام التوقيعة

بعد ما عرضنا يمكن القول إن إليوت كان له أثر مزدوج في الشعر العربي: الأول من حيث مادة القصيدة وطريقة التعامل مع الواقع، والثاني من حيث استعمال اللغة الشعرية.

فقد أصبح الواقع، بالنسبة إلى الشاعر، نسيجاً كبيراً، يتضمن حقيقة واحدة ذات صور متعددة، ويمكن التعامل معه على أنه أسطورة، ولكن بإشعاعات حقيقية. ولغة هذا الواقع هي وحدها التي تصلح لتكون وسيلة التعبير عنه.

ولإليوت فضل كبير في إعادة النظر في قيمة الشعر ومعياره، وربط الفنان بوقائع مجتمعه ووجوده، فقد فتح الباب واسعاً على قضية الإلتزام الشعري - الإلتزام بقضايا المجتمع والواقع - وسوف نعرض، فيما يلي، تأثيره في الشكل والمادة، ثم في تحويل طريقة التعامل مع اللغة، مظهرين انعكاساته السلبية والإيجابية في الشعر العربي.

١ - معطيات الحداثة الجديدة في الشعر:

لقد حاولت حركة الحداثة جاهدة أن تضع، من خلال

دراسات روادها البارزين، نظرية جديدة للشعر ولعملية الكتابة الفنية. وترتكز هذه المعطيات على أسس جديدة غير الأسس القديمة، سنحاول، من خلال نظريات رواد الحركة، أن نستخلص النقاط العريضة في «التحديث» التي أرستها هذه الحركة:

أ - «إطلاق الشعر من كل قيد أو شرط، فلا قواعد عروضية مسبقة، ولا حدود تقف حائلاً بين الشاعر وبين الإبداع، على أن هذه الحرية لا تعني الفوضى»(١).

ب - «المضمون والشكل في العمل الأدبي والفني وحدة لا تجزأ»(٢).

ج - الشعر الحديث «قفزة خارج المفاهيم القائمة». إنه ليس مجرد كتابة، بل رؤيا(٣).

د - الشعر «فعل له قوانينه الداخلية الخاصة»(٤) وهو «تراث تاريخي وفاعليته تتبادل التأثير والتأثر مع محصلات الفكر الإنساني العام»(٥).

هـ - الشعر «رؤية جديدة للوجود وراء ظواهره وأشكاله العابرة، إذاً، هو دعوة إلى الثورة والتغيير»(٦).

---

(١) يوسف الخال، مقال الافتتاحية، مجلة شعر، مجلد ٣، عدد ١٠، ص ٣، وافتتاحيته في العدد ١٢، ص ٤

(٢) يوسف الخال، مقال الافتتاحية، مجلة شعر، عدد ٣٧، مجلد ١٠، ص ٧، وقارن: المصدر نفسه، مقال الافتتاحية، مجلد ٣، عدد ١١، ص ٣

(٣) أدونيس، مقال: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، مجلد ٣، عدد ١١، ص ٧٩

(٤) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، ط ٢، ١٩٧٨، ص ٤٥

(٥) المرجع نفسه، ص ٤٤

(٦) يوسف الخال، مجلة شعر، عدد ٣٧، ص ٧

و - وجوب خلق لغة شعرية جديدة، وشكل جديد، ومضمون جديد.

ز - وجوب نهوض الشعر بمشاكل الواقع، وبالتالي أن يكون مضمون الشعر معبراً عن قضايا العصر الملحة والأساسية[٧]، والنهوض بالكيان العربي إلى مستوى الوجود اللائق[٨].

ح - «الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم»[٩].

ط - الوحدة العضوية للقصيدة.

٢ - نمطية الشكل الجديد / نظام التوقيعة

أ - التوقيعة في شعر السياب:

لقد ظهر أثر «الأرض الخراب» في شكلية القصيدة العربية على صعيد التوقيعة أولاً. فكما سبق أن ذكرنا، تتألف القصيدة من خمس توقيعات مختلفة، تقودنا في النهاية إلى نقطة واحدة. ولطريقة البناءالعضوية التي تظهر في هذا النمط الشكلي علاقةٌ بصوريّة القصيدة أكثر من أي شيء آخر، فتعدد التوقيعات يكثف الصور في الرؤيا، ويعكس الواقع الخارجي الذي يحاصر الـ «أنا». فالاحتكاك بالمشاهد المتعددة يولّد تجربة، لها صور متعددة، لكنها ذات حقيقة واحدة، تتألف من تعددية هذه الصور، وتتضح بها أكثر فأكثر.

نجد هذا الاتجاه في قصيدة السياب «من رؤيا فوكاي» إذ

---

(٧) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ص، (ص ص)

(٨) يوسف الخال، مجلة شعر، مقال الافتتاحية، مجلد ٣، العدد ١١، ص ٤

(٩) ذكر هذا يوسف الخال في بيانه، قارن: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٩

يقسمها إلى أقسام ثلاثة هي: «هياي.. كونغاي، كونغاي» و«تسديد الحساب» و«حقائق كالخيال». ولعل السياب هنا حاول أن يحذو حذو إديث سيتويل في قصيدتها: «ثلاث قصائد للعصر الذري» التي قسمتها إلى أقسام ثلاثة هي: «مرثية نواح للشرق الجديد» و«ظل قابيل (أو قايين)» و«أغنية الوردة». وقد ضمّنها مقطعاً من قصيدة أخرى لها هي «ترنيمة السرير» Lullaby، هذا المقطع هو التالي:

«رغم أن العالم قد انزلق وغاب
ترنّ صرختي العالية النشاز، مثل أغنية طيور الفولاذ في الأعالي:
«ما زال شيء واحد باقياً ـ العظم ـ»
وراحت (البابيون) تتراقص
عليك أن تزحف على الأربع، لأنك لن تسقط من علُ
كل شيء سواء ـ العمى، البصر
ليس من عمق، ليس من علوّ»[١٠].

ويقول السياب بالمقابل في «من رؤيا فوكاي» (التوقيعة الأولى):

«وَرُغْمَ أَنَّ العالَمَ ٱسْتَتَرَّ وَٱنْدَثَرْ
ما زَالَ طائرُ الحديدِ يَذْرَعُ السَّمَاءْ،
وَفي قَرارَةِ المُحيطِ تَعْقدُ القرى
أهدابَ طِفلِكِ اليتيمِ حَيْثُ لا غِناءْ
إلا صُراخَ «البابيون»: زادُكَ الثرى،

(١٠) راجع التعريب في: روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، ص ١٧

فَازحَفْ على الأَرْبَعِ . . . فالحضيضُ والعَلاَءْ
سِيَّانِ والحياةُ كالفناء»[١١]

ثم يعود ليقول في الهامش: «هذا البيت والأبيات الستة التي تليه ـ تكاد تكون حرفية ـ عن الشاعرة الإنكليزية إيديث ستويل من قصيدتها الرائعة ترنيمة السرير Lullaby حيث تجلس البابيون ـ القردة في قاع المحيط تهزّ مهد طفل بشري ـ قتل «طائر الحديد» أمه ـ وتغني له مصبّحة بهذا ـ وهي القردة ـ أمًّا للطفل البشري ومعلمة له أيضاً»[١٢]. يذكرنا هذا الهامش بهوامش إليوت في قصيدته «الأرض الخراب»، وإن كان مضمونه مأخوذاً من سيتويل إلا أن طريقة إبرازه والإشارة إليه تبدو، من غير ما شك، مماثلة لطريقة إليوت في التضمين والإشارة إلى مصدر ما ضمنّه.

وثمة أكثر من هذا، فالسياب يقول في القصيدة نفسها:

«أبوكِ رائدُ المحيطِ، نامَ في القَرارْ:
مِنْ مُقلتيهِ لُؤْلُؤٌ يَبيعُهُ التُّجارْ»[١٣]. . .

ثم يذكر مباشرة في الهامش ما يلي: «شكسبير ـ العاصفة: أغنية «أريل» ـ روح الهواء الذي سَخّره «بروسبيرو» الساحر ـ لفرديناند: «على عمق أذرعة خمس ينام أبوك في قرارة البحر، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين. . . إسمع ها هو الناقوس ينعاه وقد اتخذه ت. س. إليوت في قصيدته الكبرى «الأرض الخراب» رمزاً عن (كذا) الحياة من خلال الموت ولكن لاحظ كيف حوّلت يبيعه

(١١) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ص ٣٥٧ ـ ٣٦٨
(١٢) المصدر نفسه، ص ٣٥٧
(١٣) المصدر نفسه، ص ٣٥٦

التجار المعنى!»[١٤] وحقاً إليوت يذكر هذا في «الأرض الخراب» مرتين: مرة في التوقيعة الأولى «دفن الموق» من القصيدة إذ يقول:

«هـذه ورقتـك، المـلاح الفينيقي الغـريـق،
(هاتان لؤلؤتان كانتا عينيه. أنظر)[١٥]

ومرة في التوقيعة الثانية «لعبة شطرنج» إذ يقول:

«أذكر
هاتان لؤلؤتان كانتا عينيه
أأنت حي، أم لا؟ ألا يوجد شيء في رأسك؟»[١٦]

وثالثة يظهر أثر إليوت في هذه القصيدة للسياب، إذ نجده يقول في أحد هوامشها: «وليلاحظ قراء قصيدتي هذه أن هناك شخوصاً ثلاثة تترابط في ذهني: الصياد الياباني ـ أو الصيني ـ الغريق الذي أخاطب ابنته، وأبو «فرديناند» ـ الذي زعم أريل أنه غرق ـ، والقردة «البابيون» التي اتخذت مكان أم الطفل في قرارة المحيط، كما جاء في قصيدة إيديث ستويل»[١٧]. ويقول إليوت في هامش (٤٦) من هوامش «دفن الموتى»: «أنا لا أعرف بالضبط مكونات رزمة ورق (تاروت) التي قد غيّرت فيها كما هو واضح بما يناسب غرضي. (الرجل المصلوب) وهو إحدى ورقات تلك الرزمة، يناسب غرضي في نقطتين: لأنه يرتبط في ذهني مع (الإله

(١٤) الموضع نفسه.
(١٥) راجع التعريب في: عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب، ص ٣٦ وقارن:
Eliot, Selected poems, P.52
(١٦) راجع التعريب في: المصدر نفسه، ص ٤٠، ولقد اعتمدنا عبارة: ألا يوجد شيء في رأسك لقول إليوت: Is there nothing in your head الذي عربه لؤلؤة: هل يوجد لا شيء في رأسك؟
(١٧) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ص ٣٥٧

المصلوب) في كتاب (فريزر)، ولأنني أربط بينه وبين الشخص الملتفع في رحلة الحواريين إلى عمواس في القسم الخامس، ويظهر (الملاح الفينيقي) و(التاجر) بعد ذلك، إضافة إلى (جموع الناس) و(الموت بالماء) التي تعالج في القسم الرابع. أما الرجل ذو العصي الثلاث فإني أربطه اعتباطاً بـ (الملك السمّاك) نفسه»[١٨]. نلاحظ أن أسلوب الكلام نفسه مماثل تقريباً في الهامشين، وهذا بالتأكيد ليس صدفة لأن السياب نفسه أشار إلى قصيدة إليوت في أحد الهوامش كما رأينا، بل استعار منها رمز العينين اللؤلئيتين.

كما نلاحظ في قصيدة «من رؤيا فوكاي» بعض المدلولات في رمز الماء، هذا الرمز الذي اعتمد عليه إليوت اعتماداً كبيراً في قصيدته كما رأينا. ويبدو أن نذير العظمة قد أهمل هذا في مقاليه: «السياب المتأثر»[١٩] و«بدر شاكر السياب والمسيح»[٢٠].

ب ـ التوقيعة في شعر صلاح عبد الصبور:

لعل أهم شاعر عربي اعتمد طريقة التوقيعات في شعره مظهراً تأثيره بإليوت هو صلاح عبد الصبور. ونذكر على سبيل المثال، قصيدته «رحلة في الليل»[٢١]، حيث يبدو أثر شكلية

---

(١٨) أخذنا التعريب من: عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب، ص ٢٤، وقارن:
Eliot, Selected poems, P. 63 - 69

(١٩) نذير العظمة، السياب المتأثر، مقال النهار العربي والدولي، في ١ ـ ١٢ ـ ١٩٧٩

(٢٠) نذير العظمة، بدر شاكر السياب والمسيح، مجلة الفكر العربي، العدد ٢٦، السنة الرابعة، معهد الإنماء العربي في بيروت، ص ١٧١ وما بعدها.

(٢١) من ديوان: الناس في بلادي، راجع: ديوان صلاح عبد الصبور، ١/٧

«الأرض الخراب» في هذه القصيدة أكثر منه في غيرها. وسنتوقف عندها لندرس سريعاً تنظيمها[٢٢].

هذه القصيدة تتألف من ست توقيعات معنوية: بحر الحداد ـ أغنية صغيرة ـ نزهة الجبل ـ السندباد ـ الميلاد الثاني ـ إلى الأبد.

في التوقيعة الأولى، يحدثنا الشاعر عن مجلس سمر فضّ مع قدوم الليل بانتهاء الصراع الدائر على رقعة الشطرنج:

«إلى اللّقاءِ» ـ وآفْتَرَقْنا ـ «نَلْتقي مَسَاءَ غَدْ»
«أَلرُّخُّ مَاتَ ـ فَاحْتَرِسْ. أَلشَّاهُ مَاتْ!»
«لَمْ يُنْجِهِ آلتَّدْبيرُ، إنّي لاعِبٌ خَطيرْ»
«إلى اللِّقَاءِ» ـ وآفْتَرَقْنا ـ «نَلْتَقي مَسَاءَ غَدْ». »[٢٣]

ولا يلبث الشاعر أن يسمع، في أثناء نومه، أصوات ثلاثة من السّكارى، إنها صورة الواقع الذي يعانيه عبد الصبور بمشاهده الحية، ثم ينتقل، في التوقيعة الثانية، إلى قصة طائر يحيا مع «وحيده الزغيب»، لا يلبث أن يحط عليهما «أجدل منهوم» ليَفْتك بهما بلا مبرر. وهذا تصوير للاّمنطق الذي ينبثق فجأة. فالطائر لم يؤذِ أحداً، ومع هذا سقط فريسة الموت من غير سبب مفهوم. وفي «نزهة الجبل» يحدث الشاعر صديقته عن «الطارق المجهول» الذي يأتي ليشده إلى «المصير» ـ و«المصير هوّة تروّع الظنون»[٢٤]، ويمنعه من أن يقوم بنزهة الجبل. هذه التوقيعة بديل موضوعي عن التوقيعة السابقة فالشاعر، مثل الطائر، لم يؤذ أحداً، ومع هذا،

(٢٢) راجع حول معمارية هذه القصيدة، عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ١١٣ وما بعدها، والشعر العربي المعاصر، ص ١٦٧ وما بعدها.
(٢٣) ديوان صلاح عبد الصبور، ١/٧
(٢٤) المصدر نفسه، ١/١٠

فقد دق بابه «الطارق المجهول». وفي «السندباد» يحدثنا الشاعر عن عودة هذا الرحّالة عند آخر المساء، ليخبر الندماء قصص رحلاته. وفي «الميلاد الجديد» يروي لنا عبد الصبور قصة ميلاد نفسه بعد «رحلة الضياع» و«كل صباح يحتفي بعيدها السعيد». ولهذا الميلاد أهمية كبيرة بالنسبة إليه، لأنّه يعود إلى الحياة بعد غياب، ليحيا كل ما فيها من خير وشر، من جميل وقبيح، فيسترجع أمله للقيام برحلة الجبل. وفي «إلى الأبد» يعود إلى المشهد الماثل في التوقيعة الأولى حيث يُفَضُّ مجلس السمر، مقرراً أن الإنسان يعيش أبداً تلك الرحلة بكل امتلائها وامتداداتها:

«إلى اللِّقَاءِ ـ وَٱفْتَرَقْنا ـ نَلْتقي مَسَاءَ غَدْ
لِنُكْمِلَ ٱلنِّزَالَ فَوْقَ رُقْعَةِ السَّوادِ وَٱلبَيَاضْ
وَبَعْدَ غَدْ!
وَبَعْدَ غَدْ!
سَنَلْتَقِي . .
إِلَى ٱلأَبَدْ . .»(٢٥)

إذا عدنا إلى هذه التوقيعات، رأيناها تستعرض تاريخ الذات الإنسانية في صراعها الدائم مع الوجود، وفي رحلتها الدائمة، بحثاً عن المغامرة والمجهول، حيث نصادف أهوالاً قد لا نصل إلى فهم معانيها جميعاً، إلا أنها مغامرة أبدية، تتكرر دائماً، وتتشكل بمختلف الصور، لكنها ترفد حقيقة واحدة، هي حقيقة الصراع الأبدي بين الذات والوجود الذي ينعكس عليها بكل ثقله وفظاعته ـ هذا الصراع الشبيه بالمعركة الدائرة على رقعة الشطرنج، حيث يكون

(٢٥) المصدر نفسه، ١/١٣

الشاه رمزاً للإنسان عبر العصور، يموت حين تنتهي اللعبة، ليعود من جديد، في الغد، فيخوض معركة جديدة.

لا شك في أن إليوت قد أثر كثيراً في هذه القصيدة من حيث بناؤها الدرامي، كما أثر في قصيدة «الظل والصليب»[٢٦] و«مذكرات الصوفي بشر الحافي»[٢٧] للشاعر نفسه. وهذا يبرز منهجاً جديداً، يرتكز على المعاناة المتعددة الأطراف للحقيقة الواحدة.

---

(٢٦) المصدر نفسه، ١٤٨/١

(٢٧) المصدر نفسه، ٢٦١/١

الفصل الثالث

الأسطورة في الشعر الحديث

١ ـ الأسطورة في النتاج الحديث

التفت الشعراء الجدد إلى أهمية استنباط مادة جديدة، تلائم واقعهم، وتحول العمل الفكري ـ الشعوري إلى صور تتمركز في إطار واحد، وتتمفصل حوله. فتأثر الجيل الأوّل بالمادة الإليوتية، وظهرت بواكير هذا الإنتاج عند السياب[١] وحاوي والبياتي وأدونيس وغيرهم[٢]... وتحولت مادة القصيدة إلى نسيج لاواقعي، يلتقط أنفاس الواقع ورؤاه الهاربة في لحظة إشراقية تحيله شعراً. صار الشعر مقابلاً موضوعياً للأسطورة، وصارت الأساطير فيه واقعَ الـ «أنا» الضاجّة، في مصارعتها الوجود. فها هو البياتي يعيد بناء أسطورة أورفيوس في قصيدة «هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي»[٣]، وأسطورة عشتار (أو عشتروت) في «قصائد إلى

(١) يعتبر السياب من أهم الشعراء الحديثين الذين لجأوا إلى استعمال الأسطورة، راجع: ديوان بدر شاكر السياب، ص (ج ج ج) هوامش الجزء الثالث من الفصل الأوّل.

(٢) قارن عبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط ١، ١٩٨٠، ص ٢٣٣

(٣) البياتي، المجموعة الكاملة، دار العودة، ١٩٧٢، ٢/٤٢٨

عشتار»[٤]، مصوراً معاناة الموت والانبعاث الثوريين، إذ «يريد البياتي أن يعود بالعالم إلى براءته الأولى، إلى زمن الخلق والمحبة والتضحية والصلب، متوسلاً الشعر طريقه إلى ذلك، شأن أدونيس والسياب وحاوي، سائراً معهم في الاتجاه الشعري المتطور الذي أرادوا بوساطته تغيير العالم وإبداعه من جديد ـ كل على طريقته الخاصة ـ خصوصاً باعتمادهم على الرمز والأسطورة والمأساة المعاصرة محجّة للوصول والتخطي»[٥]. ونرى أيضاً في «أنشودة المطر» للسياب حشداً كبيراً من الأساطير، أهمها أسطورة تموز (أو أدونيس) في قصائده: «تموز جيكور»[٦] و«مدينة السندباد»[٧] و«سربروس في بابل»[٨]. وأسطورتا أوديب الملك الأعمى وأبي الهول ولغزه في «المومس العمياء»[٩] و«المسيح بعد الصلب»[١٠]. وغير هذا كثير. وكذلك عند أدونيس إذ نراه يستعير أسطورة «أورفيوس» في قصيدته «أورفيوس»[١١]. وأسطورة أوديس (أو أوليس) البحار في «أبحث عن أوديس»[١٢] و«أوديس»[١٣]، وتموز والفينيق في «البعث والرماد»[١٤] والحسين في «مرآة الشاهد»[١٥] و«مرآة لمسجد

(٤) المصدر نفسه، ٢/٤٣٣
(٥) زكي الديب، مقال: قراءة نقدية للبياتي القديم الجديد، جريدة الأنوار، الخميس ٢٦/ت ١/١٩٧٨
(٦) السياب، المجموعة الكاملة، ص ٤١٠
(٧) المصدر نفسه، ص ٤٦٣
(٨) المصدر نفسه، ص ٤٨٢
(٩) المصدر نفسه، ص ٥٠٩
(١٠) المصدر نفسه، ص ٤٥٧
(١١) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، ط ١، ١٩٧١، ١/٣٧٧
(١٢) المصدر نفسه، ١/٣٩٤
(١٣) المصدر نفسه، ١/٤٠٢
(١٤) المصدر نفسه، ١/٢٤٩
(١٥) المصدر نفسه، ٢/٣٥١

الحسين»[١٦]، وغير ذلك. وخليل حاوي يستعيد أسطورة العنقاء وتموز في «بعد الجليد»[١٧]، وسدوم في «سدوم»[١٨] و«عودة إلى سدوم»[١٩] و«في سدوم للمرة الثالثة»[٢٠]، والسندباد في «وجوه السندباد»[٢١] و«السندباد في رحلته الثامنة»[٢٢] ولعازر في «لعازر عام ١٩٦٢»[٢٣]، وغير هؤلاء الشعراء كثير.

وإن دل هذا على شيء، فهو يدل، ولا شك، على أثر طريقة إليوت الرمزية في استلهام التراث - وهي إحدى أهم التأثيرات في شعرنا الحديث - بالشعراء. ولا بد من التوقف قليلاً عند قصيدة «أنشودة المطر» للسياب، وقصيدة «لعازر عام ١٩٦٢» لخليل حاوي[٢٤].

٢ - الأسطورة في «أنشودة المطر»

تعتبر «أنشودة المطر» إحدى القصائد المهمة التي يبرز فيها - إلى جانب تأثير شيلي - تأثير إليوت و«الأرض الخراب». وهي عبارة

---

(١٦) المصدر نفسه، ٢/٣٥٢
(١٧) خليل حاوي، المجموعة الكاملة، دار العودة، ١٩٧٢، ص ٨٥
(١٨) المصدر نفسه، ص ٧٧
(١٩) المصدر نفسه، ص ١١٧
(٢٠) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، دار العودة، ط ١، ص ٦٦
(٢١) خليل حاوي، المجموعة الكاملة، ص ١٩١
(٢٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٥
(٢٣) المصدر نفسه، ص ٣٠٧
(٢٤) راجع قصيدة السياب محللة في: ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في: الشعر العربي الحديث، ص ١٠٢ وما بعدها، وقصيدة لعازرعام ١٩٦٢ في: المرجع نفسه، ص ١٢١ وما بعدها، وفي: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، نيسان ١٩٧٩، ص ٧٤ وما بعدها.

عن تراكم التجارب التي عاناها الشاعر في أثناء حياته، فشكلت له قالباً خاصاً تحددت اتجاهاته وصوريته في هذا العمل الشعري. والقصيدة هي أسطورة الأرض الخراب (التي استعملها إليوت كرمز ولكن بطريقة تختلف عن السياب)، وقد انحبست مياهها، وأجدبت نتيجة عجز ملكها، كما ذكرنا. والمرأة التي يبدأ السياب بمحادثتها هي الأمّة ـ الأم، أو الأرض كرمز روحي للانبعاث، ينتظر النهوض في حالة مخاض، وتبدأ القصيدة بالموت عند الغروب. إلا أن ثمة حدساً ينبىء الشاعر بأن الخلاص وشيك متى ابتسمت عينا هذه الأرض. فالشاعر يحس بأن «أقواس السحاب تشرب الغيوم». وبأن المطر يكاد يتفجر ليبعث الأرض ويخصبها:

كَأَنَّ أَقْواسَ ٱلسَّحابِ تَشْرَبُ ٱلغُيومْ
وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذوبُ في ٱلمَطَرْ
وَكَرْكَرَ ٱلأَطْفالُ في عَرَائشِ ٱلكُرومْ
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ ٱلعَصَافِيرِ عَلى ٱلشَّجَرْ
أَنْشُودَةُ ٱلمَطَرْ
مَطَرْ. . .
مَطَرْ. . .
مَطَرْ. . .»(٢٥)

ولا يلبث الشاعر أن يصور أمه التي ماتت وهو طفل، رامزاً بها إلى الأرض التي تنتظر الانبعاث بهطول المطر. والأم ـ رمز الأمة ككل ـ في حالة هجوع عرضيّ، تصفّي نفسها بالموت. ولقد رأينا في تحليل توقيعة إليوت «الموت بالماء» معنى رمز الأمّ. وهو يطبّق هنا، فيصير الشاعر تموز الذي يملك طاقة الإخصاب، ويعلم،

(٢٥) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ص ٤٧٥

بحدس الطفل، أن أمه ماتت، لكنه، بإيمان طفل أيضاً، يصرخ: «لا بد أن تعود»، لأنّها اتحدت كليًّا بالأمّ الكبرى![٢٦] بَيْدَ أن المطر (وهو رمز الثورة) يهطل عقيماً، لا يخصب، (تماماً كرعد إليوت في التوقيعة الخامسة من «الأرض الخراب»)، فيسبب حالة من الحزن، يعانيها الجميع. ذلك لأن طموح الإنسان إلى المثالي لم يتحقق بهذه الثورة التي خلفت وراءها التمزق والدماء عبثاً. وعلى المطر أن يقتل الشر المجذر في الأرض، ليحقق الانبعاث. فالأرض الخراب (وهي هنا العراق) تعيش مأساة متكررة، يسببها المطر العقيم:

«وَمُنْذُ أَنْ كُنّا صِغاراً كَانَتِ ٱلسَّماءْ
تَغيمُ في الشِّتاءْ
وَيَهْطُلُ ٱلمَطَرْ
وَكُلَّ عامٍ ـ حينَ يُعْشِبُ الثَّرى ـ نَجوعْ
مَا مَرَّ عَامٌ وٱلعِراقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ»[٢٧]

ويصرخ الشاعر، إلا أن صراخه يضيع سدى. ويبتلع البحر الناس، ويلقي بهم عظاماً فوق الرمل ـ رمز الانبعاث المنحبس ـ وذلك نتيجة الدخول في رحم عاقر، لا يلد. إلا أن حدس الشاعر يؤكد له أن المطر سيهطل ـ ولا شك ـ، المطر المخصب، فيتغلب الشعب على الشر، وتنبعث الأرْض الخراب:

«وَيَهْطُلُ ٱلمَطَرْ»[٢٨]

---

(٢٦) قارن: ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ١٠٥ ـ ١٠٦

(٢٧) ديوان بدر شاكر السياب، ص ٤٦٩

(٢٨) المصدر نفسه، ص ٤٨١

هذه القصيدة ـ وإن بدا فيها أثر شيلي[٢٩] ـ إليوتية البعد، يظهر فيها تأثير «الأرض الخراب» واضحاً جلياً في الموضوع، وبخاصة عند انتظار المطر (قارن التوقيعة الخامسة: ما قال الرعد من قصيدة إليوت). ولقد اكتسبت هذه القصيدة قوة خاصة، سمحت لها بأن تدخل إلى آفاق جديدة، وتفجر طاقات ترفدها بحيوية ضاجة، تتيح لها أن تلتقط صورة المصير الجماعي الذي يعانيه محيط الشاعر.

٣ ـ الأسطورة في «لعازر ١٩٦٢»

قصيدة «لعازر ١٩٦٢» هي الأخرى صورة للأرض الخراب. تقول ريتا عوض: «تعبر قصيدة «لعازر ١٩٦٢» في بنائها العام عن أسطورة «الأرض اليباب» كما حللتها جيسي وستون في كتابها من الطقس إلى الرومانس»[٣٠]. ولقد روينا هذه الأسطورة في الفصل الثاني من القسم الأول.

تبدأ قصيدة حاوي بصورة حفار القبور يعد قبر لعازر (وهو يمثل الإنسان العربي). فلعازر لا يتوق إلى الإنبعاث بعودته إلى الأرض ـ الرحم، بل يشتهي المحو التام:

«عَمِّقِ ٱلحُفْرَةَ يَا حَفَّارُ
عَمِّقْهَا لِقَاعٍ لا قَرَارْ
يَرْتَمي خَلْفَ مَدَارِ ٱلشَّمْسِ

(٢٩) راجع في هذا: عدنان مكارم، مجلة الموقف الأدبي، المؤثرات الانكليزية في تجربة السياب الشعرية، عدد ١٢٢، حزيران ١٩٨١، ص ٤١ وما بعدها.
(٣٠) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ١٢١ ـ ١٢٢

لَيْلاً مِنْ رَمَادٍ
وَبَقَايا نَجْمَةٍ مَدْفونَةٍ خَلْفَ ٱلمَدَارْ»[٣١]

لقد عاد لعازر إلى الحياة «ميتاً حجرته شهوة الموت»[٣٢]، فتعطلت حوله الحياة. وفجعت زوجته (وهي رمز الأم والمرأة والأرض) بحالته هذه، إلا أن مصيرها انعكس في مصير زوجها، فرآها، كصورة للمستقبل، صحراء قاحلة باردة كالموت بعد أن كانت أرضاً خضراء. وفقدت الزوجة في هذه الملامح الممسوخة ملامحها السابقة. واشتهت زوجها، لكن هذا عاجز عن إشباع شهوتها لأنه عقيم، تماماً كما كان الملك الصياد في الأسطورة. فانفجرت فيه شهوته السادية، وانتصر فيه الشر، وهطل المطر «كبريتاً مسودّ اللهيب». وصار لعازر «خضرا» يصارع التنين (رمز الشر)، غير أنه يسقط ضحيته، وينال التنين من الزوجة التي كان سكان المدينة قد قدموها إليه فدية أو ذبيحة:

«طَالَمَا عَادَ إلى صَدْري مِرَارْ
عَادَ مَغْلوباً جَريحاً لَنْ يَطيبْ
وَمَدى كَفَّيْهِ أَشْلاءٌ مِنَ ٱلحَقِّ
مَدَى جَبْهَتِهِ أَشْلاءُ غَارْ:
«حُلْوَةٌ جُرَّتْ إلى ٱلتِّنِّينِ، جُرَّتْ، دُمِغَتْ
«لِلمَوْتِ وَٱنْهارَتْ تُعانِيهِ ٱنْتِظارْ»»[٣٣]

وتتحقق الرؤيا، فتتمنى الزوجة المحو التام. وينهار حلم الخلاص، لتحل محله شهوة دمار، يحققها الشرّ الماثل في «فرسان

(٣١) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص ٣١٣
(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣١٥
(٣٣) المصدر نفسه، ص ٣٢٨ - ٣٢٩

المغـول». ويعجز المسيـح عن تخليص الزوجـة ولعـازر من هـذه المأساة، لأن البعث لا يكون بوساطة قـوى غيبية خـارجية، بـل بانتفاضة من داخل الواقع. هكذا يقترن عجز المسيح بعجز لعازر، وتصير الزوجة مريم المجـدلية التي لم يشبـع المسيح شهـوتها، ثم تتحول إلى شجرة هي صليب موت، لا انبعاث بعده، ويفشل الإله أيضاً في إخصابها هو أيضـاً، فيصير صـورة للعازر، ويغـدو هذا تنيناً، فيزول كل أمل بالانبعاث:

«مَيِّتاً خَلَّفْتُهُ في آلدَّارِ
تِنِّيناً صَريعْ»(٣٤)

وتشتهي الزوجة أن تموت مثل زوجها، وتتمدد معه في الحفرة بصورةِ حَيَّةٍ هي رمـز آخر للشر الـذي سلب الإنسان سعـادته، فيستعصي الانبعاث نهائياً.

هـذه القصيدة هي نبـوءة خليل حـاوي بحـرب حـزيـران الكارثة(٣٥). وقد جاءت لتحقق مأساة الانحطاط الذي تكلم عليه في دواوينه السابقة. والحق أن «لعازر ١٩٦٢» هي قصة الأرض الخراب مرسومة في إطار معاناة أخرى، عربية هذه المرة، فإليوت الـذي فجر الـرمز رفـد به رؤى الشعـراء العرب. ومـع حـاوي والسياب تحولت الأرض الخراب التي كانت مـع إليوت أسـطورة المجتمع الغربي المفجوع إلى أسطورة المجتمع الشرقي العربي الذي يعيش المأساة الكبرى في عقم النضال وغياب الانبعاث، وتايرزياس إليوت هو «لعازر» حاوي و«أنا» السياب. إن المسلك التفكـيري

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٣٤٧
(٣٥) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ١١٦

يتشعب عند كل واحد في إطار الروافد الإجتماعية والسياسية الراهنة التي تشكل حياة القصيدة الداخلية وطاقة مادتها.

٤ ـ المسيح والخراب عند أديب صعب:

إلى جانب هذا، ثمة، عند أديب صعب، ولا سيما في ديوان «مملكتي ليست من هذا العالم»[٣٦] بعد صوفي ـ ديني مسيحي، شبيه إلى حد ببعدي إليوت وسيتويل وإن كان أقرب إلى الأول منه إلى الثانية نظراً لعدميتها وسوداويتها المتطرفة. وسنتوقف عند قصيدته «من جرّ على شعبي هذا الويل؟» لأنّها الأكثر اقتراباً من صورة الأرض الخراب.

هذه القصيدة تلتقي في بعض المقاطع التقاء يكاد يكون حرفياً مع بعض مقاطع مطولة إليوت. تبدأ القصيدة على النحو التالي:

«نَيْسانُ سَيِّدُ الشُّهورِ،
أَوَّلُ ٱلرَّبيعِ،
سَيِّدُ الفُصولِ،
يَحمِلُ الشَّمْسَ عَلى أَجْنِحَةِ ٱلغَمامْ.
يُولَدُ كُلَّ عامْ
فِي زَهَرِ ٱللَّيْمُونِ وَٱللَّوْزِ وَعِطْرِ ٱلمَرْجْ.
يَخْرُجُ مِنْ بِذَارْ
مَزَجَهَا فِي ٱلأَرْضِ غَيْمُ ٱلسَّمَاءْ»[٣٧].

(٣٦) صدر عن: دار النهار للنشر، ١٩٨١
(٣٧) أديب صعب، مملكتي ليست من هذا العالم، ص ٩

هكذا يحاول الشاعر أن يصور إطلالة الربيع أو أول فصول السنة حيث الأرض تحيا من جديد. ويقول إليوت في مطلع «الأرض الخراب»:

«نيسان أقسى الشهور. يخرج
الليلك من الأرض الموات، يمزج
الذكرى بالرغبة، يحرّك
خامل الجذور بغيث الربيع»(٣٨)

الموقف هنا، إضافة إلى التصوير، يكاد يكون واحداً. وأديب صعب يتقمّص تعبيره تعبير إليوت. ثم يستمر الشاعر مصوراً عقم النفس التي فقدت إيمانها من خلال تصوير عقم الأرض، يقول:

«فِي آلجِبَالِ مَرَرْنا
لَمْ نَجِدْ نَبْعَ مَاءْ»(٣٩)

ويقول إليوت في «ما قال الرعد»:

«لا ماء هنا بل مجرد صخر
صخر ولا ماء والطريق الرملي
الطريق المتلوّي صُعُداً بين الجبال
التي هي جبال صخر بلا ماء»(٤٠)

ويتابع الشاعر راجياً أن يقصف الرعد فجأة ولكن عبثاً، فالمطر منحبس، يقول:

---

(٣٨) أخذنا التعريب هنا أيضاً من عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب، ص ٣٤ وكذلك فيما بعده، قارن: Eliot, Selected Poems, P51

(٣٩) أديب صعب، مملكتي ليست من هذا العالم، ص ١١

(٤٠) Eliot, Selected Poems, P64

«وَقَرَعْنا ٱلصُّدورَ، قَرْعَنا رِواقَ ٱلسَّماءْ
عَلَّ رَعْداً يُزَلْزِلُ، غَيْماً يُجيبْ»(٤١)

أما إليوت، فيصور انحباس المطر بالرعد الجاف:

«ليس ثمة حتى صمت في الجبال
بل رعد جاف عقيم بلا مطر»(٤٢)

وعندما يصور أديب صعب الموت في الحياة يتمثله بالعابرين الأموات، يقول:

«وَتَراءَى لِعَيْنَيَّ مَوتى كَثيرونَ
كَانُوا يَسيرُون في شَارِعٍ مُظْلِمٍ،
فِي طَريقٍ طويلْ
وَحدَهُ ٱلمَوْتُ وَحَّدَهُمْ: قَاتِلاً وَقَتيلْ
حِينَ ضَاقَتْ بِهِمْ طُرُقَاتُ ٱلحَيَاةْ»(٤٣)

بالمقابل يقول إليوت في «دفن الموتى»:

«. . . مدينة الوهم،
تحت الضباب الأسْمر من فجر شتائي،
انساب جمهور على (جسر لندن)، غفير،
ما كنت أحسب أن الموت قد طوى مثل هذا الجمع.
حسراتٍ، قصيرة متقطعة، كانوا ينفثون،
وكل امرىء قد ثبت ناظريه أمام قدميه»(٤٤).

---

(٤١) أديب صعب، مملكتي ليست من هذا العالم، ص ١٢
(٤٢) Eliot, Selected Poems, P64
(٤٣) أديب صعب، مملكتي ليست من هذا العالم، ص ١٤
(٤٤) Eliot, Selected Poems P53

وهذا المقطع مستلهم من الشاعر الفرنسي بودلير في قصيدته «الكهـول السبعـة Les Sept Vieillards من أزهـار الشر، إذ يقول(٤٥):

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!

«مدينة عاجّة، مدينة ملأى بالأحلام
حيث الطيف في وضح النهار يلتقط العابر»

ويقول أديب صعب مصوّراً موت الروح:

«أَوْقَفَتْنا هَيَاكِلُ عَظْمِيَّةٌ
لَمْ تَمُتْ بَعْدُ، كَانَتْ
أُمَّهاتٍ. . .»(٤٦)

هذه الصورة تتلاقى تماماً في مصدرها مع قول إليوت في التوقيعة الخامسة من «الأرض الخراب»:

«مَنِ ٱلثالث الذي يسير أبداً إلى جانبك؟
فحينما أَعُدّ، لا أجد سواك وسواي
ولكن عندما أُصَعِّدُ الطرف باتجاه الطريق الماحل
أرى دائماً شخصاً آخر يسير بقربك
ينحدر متسربلاً في عباءة بنية
لا أدري إن كان رجلاً أم امرأة.
ولكن من ذاك الذي إلى جهتك الأخرى؟»(٤٧)

---

(٤٥) Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Livre de poche classique, p,214

(٤٦) أديب صعب، مملكتي ليست من هذا العالم، ص ١٣

(٤٧) Eliot, Selected Poems, P,65

وعلى الرغم من الهامش الذي أورده إليوت بين هوامشه حول القصيدة، والذي يقول فيه: «هذه الأبيات أوحى بها وصف واحدة من الرحلات القطبية (نسيت أيّها، ولكني أظنها واحدة من رحلات شاكلتين): قيل إن جماعة من المستكشفين، وقد بلغ بهم الاعياء مبلغه، أصابهم وهم مقيم أن ثمة (واحداً آخر) يزيد عن رهطهم عندما يعدّون»(٤٨). يقول عز الدين اسماعيل مفسراً مصدر هذا الرمز الأبعد: «وهذه الحيرة في تبين معالم الشخصية تذكرنا بالقصة القديمة التي تروى في لتعاليم البوذية عن المتديّن الذي كان يسير متستراً في زي شحاذ ثم لقي في الطريق سيدة مستهترة بحياتها الزوجية فطلب منها إحساناً، لكنها سخرت منه ومضت في طريقها. ولم يلبث زوجها أن مر به فسأله إن كان قد رأى زوجته فأجابه:

«أرجلاً كان أم امرأة
ذلك الذي مر من هنا؟ لست أدري
كل ما أعرفه أن حفنة من العظام
رأيتها تمر هنا على الطريق»(٤٩)

هذه المرأة «مات فيها الروح فلم تعد إلا «حفنة من العظام» المتحركة»(٥٠).

إن هاجس «الأرْض الخراب» لا يفارق أديب صعب في هذه القصيدة، بل هو استلهمها منها، حتى إنه انتهى فيها إلى اليأس كما انتهى إليوت إليه في قصيدته.

---

(٤٨) عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب، ص ٦٢
(٤٩) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ١١٨
(٥٠) الموضع نفسه.

٥ ـ الأرض الخراب في «البئر المهجورة» ليوسف الخال:

موضوع «الأرض الخراب» لا يختفي البتة عن مادة قصيدة «البئر المهجورة»[٥١] ليوسف الخال ـ هذا الشاعر الذي تأثر كثيراً بالشعر الانكليزي ولا سيما بالشاعر موضوع الدراسة، فهو «يعتبر تلميذاً لإليوت في جوانب عديدة من عمله»[٥٢]. ويرى أن حركة الحداثة «هي في المقام الأول موقف من الحضارة الإنسانية، من الله والإنسان والوجود»[٥٣]. وهذا الاعتبار محور حركة «الأرض الخراب».

قصيدة «البئر المهجورة»، بشكل عام، محاولة بحث عن انبعاث روحي يخلص النفس من عقمها. فالمفازة حلّت في كل شيء، والبوار طغى على حياة البشر. لذلك يتساءل الشاعر:

«تُرَى، يُحَوِّلُ ٱلغديرُ سَيْرَهُ كَأَنْ
تُبَرْعِمَ ٱلغُصُونُ في ٱلخَريفِ أَوْ يَنْعَقِدَ ٱلثَّمَرْ
وَيَطْلَعَ ٱلنَبَاتُ في ٱلحَجَرْ»[٥٤]

الشاعر هنا ضائع، «يبحث عن نفسه ومجتمعه وإلهه»[٥٥]. فالإنسان (المتمثل في القصيدة بـ«إبراهيم» جار الشاعر) كان بئراً تفيض بركة وخيراً، إلا أن هذه البئر نضبت بفعل الإهمال. والمسألة

---

(٥١) نشرت للمرة الأولى في مجلة شعر، مجلد ١، العدد ٢، ص ٣ ـ ٤ ـ ٥ وقارن: يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٢٠٣ حتى ٢٠٦

(٥٢) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٧٦ (هامش)

(٥٣) المرجع نفسه، ص ٨١

(٥٤) يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤

(٥٥) عبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٣٤

الأولى - بنظر يوسف الخال - هي في العودة إلى الله، لكن البشر ترفض حتى التضحية لنيل الإنبعاث. «إنَّ الشاعر هنا يتوغل في مفازة المدن الميتة بحثاً عن حياة الإنسان والنبات... مستمداً من تجربته الأولى، صورة لتجربة الإنسان المعاصر في عريه وضياعه ووحدته، وفي عودته المخصبة إلى البحر... الجالب بعبابه «الذهب والفضة والرخام والعاج» إلى الجبل، والمرفأ الأمان»(٥٦).

هنا، تتقاطع مشاهد «الأرض الخراب» ورموزها. فإبراهيم أشبه بتموز أو أدونيس ورمز الماء لا تخفى أهميته في القصيدتين. ومفهوم العقم الروحي في سياق القصيدة ووجوب الإنطلاق منه لبعث الأرض والنفس هو صلب موضوع قصيدة إليوت. بالإضافة إلى هذا ثم التركيز على مفهوم الخصب ورمزه (الماء) عند كلا الشاعرين.

(٥٦) المرجع نفسه، ص ٢٣٦

القسم الثالث

- **الفصل الأول**: الشعر ولغة الحديث اليومي

١ ـ اللغة والشعر ـ ص ٨٣
٢ ـ مفهوم اللغة عن العرب ـ ص ٨٨
٣ ـ عبد الصبور ولغة الحديث اليومية ـ ص ٨٦
٤ ـ أدونيس ومعاناة اللغة / تطهير اللغة الشعرية ـ ص ٨٧
٥ ـ الياس لحود ولغة الواقع ـ ص ٨٩

- **الفصل الثاني**: سلبية إليوت

١ ـ سوء الفهم في بعض القصائد النثرية ـ ص ٩٢
٢ ـ إيجابية القصيدة النثرية ومعرفة حد الشعر ـ ص ٩٤
٣ ـ مشكلة الاستعاضة بالفصحى عن العامية ـ ص ٩٦
أ ـ لويس عوض واللغة المحكية / بلوتلاند ـ ص ٩٦
ب ـ يوسف الخال واللغة المحكية / الحداثة في الشعر ـ ص ٩٧
٤ ـ حكم عام ص ١٠٢

الفصل الأول

الشعر ولغة الحديث اليومي

١ ـ اللغة والشعر

لكي تكتمل الطريقة الشعرية الجديدة كان لا بد لها من أسلوب تعبيري جديد. وأعني بهذا لغة جديدة مؤهلة للتعبير عن دورة حياة مجتمعنا الحاضر. «والشعر تأسيس باللغة والرؤيا»[١]. ولعل الموقف الثوري الفني يكون في اللغة التعبيرية قبل كل شيء على مستوى القصيدة ـ وقد ذكر إليوت هذا، إذ قال: «من هنا أيضاً ندرك سبب حدوث الثورات المتكررة في تاريخ الشعر. فإن لغة الحديث اليومي التي يستعملها الناس لا تقف جامدة، بل هي في تغيّر. فتقوم حركة جديدة في الشعر تدعو إلى اقتراب الشعر من هذه اللغة، وتنجح هذه الحركة ويقوم أنصارها بتدعيم اللغة الجديدة وإرساء تقاليدها وإبلاغها درجة النضج والصقل والكمال. لكن لغة الحديث اليومي مستمرة في التغيّر، حتى يجيء وقت تكون فيه قد ابتعدت مرة أخرى عن لغة الشعر التقليدية، فيحتاج الشعر إلى ثورة جديدة، وهكذا دواليك»[٢]. وبالفعل حدث هذا في

(١) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٠٢

(٢) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ٢٠ ـ ٢١

شعرنا. وكان «جيل البدايات» في الأربعينات هو من مهد الطريق لذلك من أجل تتميم صورة الواقع الجديد. يقول بلند الحيدري متكلماً على المؤشرات الثلاثة التي وجد فيها هذا الجيل تعبيريته، إن النقطة الأولى هي «أن نستنبط لنا لغة ضمن لغتنا القديمة ولكنها تختلف بمقوّماتها عنا. فإذا كانت اللغة الشعرية القديمة تقريرية قاموسية فلغتنا بسيطة تميل إلى المفردات المأنوسة والمألوفة لأن واقع استخدامها اليومي قد أكسبها شحنة إيحائية غنية بتعبيريتها»[٣]. ولعل أهم شاعرين يمثلان هذه الحركة هما صلاح عبد الصبور، وأدونيس.

٢ ـ مفهوم اللغة عند العرب[٤]:

لقد اعتبرت اللغة العربية لغة دينية قبل كل شيء. فهي لغة الوحي، ولغة الله التي أُنزلت في القرآن. إذاً، هي قاعدة لكلام المطلق. إنها مرتبطة بالخالق أولاً، لأنها لغته[٥]. وقد بذل المؤرخون جهدهم ليجعلوا منها لغة قديمة قدم الوجود، بل أوّلوا الآية القرآنية: «وعلّم آدم الأسماء كلها»[٦]. تأويلات كثيرة.

ومن مذاهبهم رأي ابن عساكر أن آدم كان ينطق العربية في الجنة، ثم سلبه الله إياها عندما عصا، فأنطقه السريانية. وعندما

---

(٣) بلند الحيدري، الشاعر العراقي بلند الحيدري، الأسبوع العربي، أجرى المقابلة ياسين رفاعية (لم أعثر على تاريخها)

(٤) يمكن أن يراجع في هذا الصدد مقالنا: أخطاء المؤرخين القدامى، مجلة: الفكر العربي المعاصر، العدد ١٢

(٥) وذلك بدليل ما ورد في القرآن الكريم: «إنا جعلناه قرآناً عربياً لعلكم تعلمون» (الزخرف/٣)

(٦) البقرة/٣١

تاب واستغفر ربه، أعاد إليه لسانه العربي[٧]. هنا دليل واضح على أن جهل اللغة العربية نوع من العقاب الإلهي. وقد رأى أحمد بن فارس أيضاً أن آدم أول من نطق العربية وكتبها، وذلك قبل موته بثلاثمئة عام، ولما أصاب الأرض الطوفان كانت هذه اللغة من حظ اسماعيل جد العرب[٨]. وروى المسعودي في مروج الذهب أشعاراً على لسان آدم وإبليس بعد موت هابيل[٩]، ورواها الطبري أيضاً في تاريخه[١٠].

لن نطيل في هذا الموضوع كي لا نخرج عن إطار البحث، لكننا نود أن نؤكد أن آراء المؤرخين وغيرهم كانت تنحو منحى يصرّ على تأكيد قدسية اللغة العربية وارتباطها بالوحي والمطلق.

كان لا بد لهذه اللغة القدسية من أن تهبط إلى الأرض وتصير لغة البشر. وقد بدأ هذا يتم مع الشعراء الرومنطيقيين ـ ولا سيما شعراء المهجر[١١] ـ وتحوّلت، شيئاً فشيئاً، إلى لغة الواقع مع شعراء الحداثة بعد أن نزعوا عنها كلاسيكيتها المقدسة، إما عن طريق أَسْلَبَة رصينة لا تفترق عن المنحى العقلي الناضج الذي يحفظ لها إيقاعاتها الداخلية وروابطها النحويّة العريقة ورصانتها (أدونيس، نازك الملائكة، السياب، حاوي...)، وإما عن طريق هدمها (أنسي الحاج، شوقي أبو شقرا)، وإما عن طريق الدعوة إلى اعتبار

---

(٧) السيوطي، المزهر، طبعة الحلبي، ١/٣٠

(٨) ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، نشر بإشراف رجيس بلاشير وجبور عبد النور، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، ١٩٦٤، ص ٣١

(٩) مروج الذهب، دار الأندلس، ط ٣، ١٩٧٨، ص١/٤٦

(١٠) تاريخ الأمم والملوك، دار القلم، المطبعة الحسينية المصرية، ط ١، ١/٧٢ ـ ٧٣

(١١) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٧

اللغة المحكية قوام التراسل والحيوية في اللغة (يوسف الخال، سعيد عقل، لويس عوض، فؤاد حداد، صلاح جاهين...). ويمكن، تسهيلاً أن نقسم هؤلاء الرواد إلى قسمين:

١ ـ قسم التزم الفصحى

٢ ـ قسم عمد إلى العامية بديلاً عن الأولى.

وما لا شك فيه أن مادة اللغة الإليوتية قد أثرت كثيراً في مفهوم التغيير اللغوي «عبر واحدة من خصائصه المعروفة، المتمثلة بإدخال الأحاديث والأمثال المحكية في اللغة الشعرية»[١٢].

٣ ـ عبد الصبور ولغة الشعر:

في كتاب «حياتي في الشعر»[١٣]، يعتبر صلاح عبد الصبور أن لغة إليوت هي أهم ما يميز أعماله الشعرية، ويمثل على ذلك بمقطع من التوقيعة الثالثة من قصيدة «الأرض الخراب»[١٤]، ذاكراً أنه تأثر «بهذه السمة الجديدة في عهد باكر» وأنه أعلن «عن تأثره في (قصائده) الأولى»[١٥]: في قصيدة «شنق زهران»[١٦]، ثم «الملك لك»[١٧] (وهذا التعبير تعريب لتعبير ذكره إليوت في قصيدة الرجال الجوف The Hollow Men، إذ يقول: (Thine is the

---

(١٢) المرجع نفسه، ص ١٢٩

(١٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث.

(١٤) المصدر نفسه، ٣/١٦٦ ـ ١٦٧

(١٥) المصدر نفسه، ٣/١٦٨ ـ ١٦٩

(١٦) راجع القصيدة في: المصدر نفسه، ١/١٨

(١٧) المصدر نفسه، ١/٥٧

kingdom[١٨] ثم «الحزن»[١٩] حيث حاول أن يقدم «صورة لحياة تافهة» بلغة ملائمة لهذه الحياة، قال:

«وَرَجِعْتُ بَعْدَ ٱلظُّهْرِ في جَيْبي قُرُوشْ
فَشَرِبْت شَاياً في الطَّريقْ
وَرَتَقْتُ نَعلي
وَلَعِبْتُ بِٱلنَّرْدِ ٱلْمُوَزَّعِ بَيْنَ كَفّي وَٱلصَّديقْ»[٢٠]

ويذكر ردود الفعل، فقد «تهكم بعض الأصدقاء والنقاد بعد نشر القصيدة ما شاءوا بالشاي والنعل المرتوق»[٢١]. هذه السمة في استعمال الألفاظ الجديدة وطريقة الحديث اليومي تأصلت أكثر فأكثر في أشعاره اللاحقة. فقد وعى، إذ تأثر بإليوت، أن للألفاظ رموزاً ومعاني، ووظيفة الشاعر معرفة استخدام تلك الرموز والمعاني ليعيد تكوين اللغة، ويخلق لها ذاكرة جديدة، حدسية، تتمكن من تفجير أعماقها، وتصفيتها ـ اللغة التي صارت رمزاً بعد أن تخطت نفسها. ويبدو هذا واضحاً في عدد من قصائده اللاحقة، كقصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»[٢٢] وغيرها...

٤ ـ أدونيس ومعاناة اللغة / تطهير اللغة الشعرية:

وقد حاول أدونيس أن يكمل هذه المسيرة، فوصل إلى نوع من اللغة الصوفية ـ إلى لغة توحد نبرات الوجود في رمز متعال:

---

(١٨) Eliot, Selected Poems, p 80
(١٩) المصدر السابق، ٣٦/١
(٢٠) الموضع نفسه
(٢١) المصدر نفسه، ١٧٣/٣
(٢٢) المصدر نفسه، ٢٥٣/١ وما بعدها

«أبحث عما يوحد نَبَرَاتِنا ـ اللهِ وأنا، الشيطانِ وأنا، العالمِ وأنا»[٢٣].

وبالفعل، يعتبر أدونيس من أكبر الشعراء الذين يعانون الكلمة، وقد صور هذه المعاناة والمخاض الذي يعانيه الشاعر الحديث في بحثه عن طابع اللغة الجديدة ونمطيتها، في قصيدة «الصقر»[٢٤]، إذ يقول:

«سَمِعْتُ ٱلعَقَارِبَ كَيْفَ تَصيءُ، هَدَيْتُ ٱلقَطَا فِي ٱلمَجَاهِلِ ـ
مُتُّ
تَلَبَّدْتُ بِٱلأَرْضِ أَكْثَرَ صَبْراً مِنَ ٱلأَرْضِ ـ مُتُّ ٱنْكَبَبْتُ
عَلَى كَاهِلِ ٱلرِّيحِ
صَلَّيْتُ
وَشْوَشْتُ حتى ٱلحِجَارْ
وَقَرَأْتُ ٱلنُّجُومَ، كَتَبْتُ تَعاوِيذَهَا وَمَحَوْتُ
رَاسِماً شَهْوَتِي خَرِيطَهْ
وَدَمِي حِبْرَهَا وَأَعْمَاقِيَ ٱلبَسِيطَهْ»

واضح هنا أن تجربة أدونيس تجربة صوفية. إنه ينقل الوجود ـ الطاقة بوساطة اللغة ـ الطاقة، فيحمّلها كلّ المضامين الشعوريّة التي تضج في واقع تحدس به الرؤيا. «هكذا، تكون لغة الشاعر المعاصر... لغة تتجسم في الوجود وتتحد به»[٢٥]. وقد كان ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» أولى التحولات الناضجة في تطهير اللغة الشعرية، وجعلها مفتاحاً للآفاق الجديدة. تلته

(٢٣) أدونيس، الآثار الكاملة، ١/٤٦٥ (مزمور قصيدة: الزمان الصغير)
(٢٤) المصدر نفسه، ٢/٢٧ وما بعدها
(٢٥) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٨٤

الدواوين الأخرى «كتاب التحولات» و«المسرح والمرايا» و«وقت بين الرماد والورد»، وهي بمنزلة تطوير الخط الشعري وتأصيل جذوره، إلى أن كان ديوانه «مفرد بصيغة الجمع»، حيث صارت اللغة نسيجاً من الإشراقات ذات الطابع الصوفي ـ اللامنطقي، حاول أدونيس بوساطتها أن يخترق كثافة التاريخ والتراث ليصل إلى ذروة الإشراقية فينحلّ العالم في رؤيا تصدم وتفاجىء، لتخلق حركية جديدة، تظل ولادة مستمرة، إنها اللغة ـ الولادة بامتياز. لقد أراد أدونيس أن يلغي الحدود بين المادة والجسد، بين المحسوس والمعقول، لينهصرا في كل واحد، وتكون اللغة البديل الموضوعي للجسد الجديد الذي يخزن صفاء المطلق وشفافيته:

«أَكْمِلْ جسدك بنفيه
وَلْتَكن اللغةُ شكلَ الجسد»(٢٦)

٥ ـ الياس لحود ولغة الواقع:

لا بد لي، بعد أن ذكرت عبد الصبور وأدونيس، من أن أذكر واحداً من الشعراء الجنوبيين، هو الياس لحود. فله دور خطير، بنظري، في استعماله اللغة. إنه يعيد سبكها في نسيج جديد، يصهر الواقع، ويكوّن من التحام أجزائه كلاً واحداً. ويظهر هذا بشكل خاص في ما بعد ديوانيه الأولين: «على دروب الخريف» و«والسد بنيناه»، حيث يصبح الإطار اليومي للحياة عنصراً فعّالاً في القصيدة، بلغته الحركيّة بخاصة، يقول مثلاً:

«. . . وَتُطْلِقُ آخِرَ شَنْهَقَةٍ

(٢٦) أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، ط ١، ص ٢٢٣.

تَعْبُرُ فِيها من أَجْيالِ ٱلمَسْخِ إلى سَاعَاتِ
ٱلبَعْثِ إلى ثَانِيَةِ ٱلرَّفْسِ . . .
تُعَلِّقُ مِخْلاتَكَ في ٱلمِدْفَعِ وَجَلالَكَ فَوْقَ ٱلمِذْياعْ
تَأْخُذُ دُوشاً بِٱلدَّمِّ
تَقُصُّ ٱلحَبْلَ عَنِ ٱلأُذُنَيْنِ، تُسَرِّحُ شَعْرَ ٱلذَّيْلِ
وَتُدْخِلُ رَأْسَكَ في ٱلسِّشْوَارِ . . .»[٢٧]

نلاحظ هنا تشابكاً في العلاقات بين الكلمة اليومية وسواها، تتحول معها اللغة إلى حركة مستمرة ترصد واقعاً مهتزّاً إلى حد الجنون، يقول أيضاً:

«ـ بِسِعْرِ ٱلأُوكَازْيُونِ أَخَذْتُ ٱلفُسْتَانَ ٱلعَسَلِيَّ
ـ مَسَاءً في مَقْهَى ٱلإِخْوانِ أَرَاكَ
. . . . . .
ـ كَانُونٌ يَشْكو مِنْ إِسْهَالٍ هذا ٱليَوْمْ»[٢٨]

ويقول:

«كَانَ ٱلبَيْضُ ٱلطَّازَجُ يُدعى
بَعْدَ فُكاهاتٍ «بِيْضَ ٱلأَزْوَاجْ»
كَانَتْ مَرْيَانَا تَطْلُبُ مِنْ تُوما ـ فِي كُلِّ مَساءِ خَمِيسٍ ـ
مَوْزاً صُومَالِيًّا وَثَلاثَةَ أَزْوَاجٍ مِنْ بَيْضِ ٱلأَزْوَاجْ
تُومَا كَانَ يُحِبُّ ٱلكُوسى وَمَحَاشِي ٱلمَلْفُوفْ»[٢٩]

---

(٢٧) الياس لحود، فكاهيات بلباس الميدان، دار الآداب، ط ١، نيسان ١٩٧٤، ص ١٢ (قصيدة: الصفحة الرابعة من مذكرات حمار).
(٢٨) الياس لحود، ركاميات الصديق توما وأغاني زهران، دار القلم ١٩٧٨، ص ٣٧ (قصيدة: ركاميات الصديق توما)
(٢٩) المصدر نفسه، ص ٤٤ ـ ٤٥

في هذا المقطع صور متلاحقة تعبر عنها لغة بسيطة جداً من واقع الحياة اليومي، وتفتح لنا أفقا رؤيوياً رمزياً خاصاً، مبرزة حركة مهمة في تكوين ضاج بالحياة. وهذه البساطة الكبيرة في الألفاظ المألوفة: «بسعر الأوكازيون ـ الفستان العسلي ـ مقهى الإخوان ـ بيض الأزواج ـ الموز الصومالي ـ الكوسى ومحاشي الملفوف» تهيّئ إطاراً زاخراً بالحياة، يتيح لنا أن نصل إلى عصب القوة في القصيدة. إنها قصيدة الحياة اليومية في الشعر الحديث.

الفصل الثاني

سلبيّة إليوت

من خلال ما عرضنا تتضح لنا أهمية ما قدمه إليوت في شعره. إلا أن تأثيره لم يكن إيجابياً فحسب، بل كانت له تأثيرات سلبية، انعكست على صعيدين: الأوّل هو سوء الفهم الذي برز في بعض القصائد النثرية، والثاني في محاولات بعضهم جعل اللغة العامية بديلاً من اللغة الفصحى.

١ ـ سوء الفهم في بعض القصائد النثرية:

يلخص أدونيس منطلق القصيدة النثرية، فيقول: «تنطلق قصيدة النثر في الحركة الشعرية العربية الجديدة، من هذه الظاهرة: إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة، بحيث إنها تثير، من جديد، في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات»[1]. انطلاقاً من هذا المفهوم، كانت ايجابيات القصيدة النثرية. ومن التعصب، بل من التخلف المؤسف، أن يعتبر بعضهم قصيدة النثر أبعد ما يكون عن الشعر. فنازك الملائكة تهاجم هذا النوع من الكتابة وترى أنها لا يربطها رابط بالشعر، تقول: «شاعت في الجو الأدبي

(١) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١١٣

في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضمّ بين دفاتها نثراً طبيعياً مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر). ويفتح القارىء تلك الكتب متوهماً أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئاً وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر. وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أي أثر للشعر، فليس فيه لا بيت ولا شطر وإذاً فلماذا كتبوا على الغلاف أنه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم أنهم يحدثون بدعة لا مسوغ لها؟»[٢] ثم تهاجم هذه الشاعرة تلقيب محمد الماغوط بأنه شاعر، ذاهبة إلى أن ما يكتب مجرد خواطر نثرية[٣]. وكأنما الشعر هو «الكلام الموزون المقفّى» على نحو ما قيل قديماً. ولكن «الشاعرة» تنسى أن نواة قصيدة النثر كانت في التراث العربي. «واللغة تنحرف إلى الشعر أو إلى النثر ارتباطاً بطبيعتها لا بإيقاعاتها الخارجية الجاهزة، خلافاً للنظرية التقليدية التي تفصل بين النثر والشعر باعتبار الوزن والقافية»[٤]. وهذه النواة التراثية التي نتكلم عليها تظهر في سجع الكهان الجاهلي وفي القرآن الكريم وفي بعض خطب الإمام عليّ[٥] وفي الكتابات الصوفية والنثرية بشكل خاص كطواسين الحلاج والمواقف والمخاطبات للنفري وغيرها. وهل يمكن ـ انطلاقاً من رأي نازك الملائكة ـ أن نعتبر مثلاً ألفية ابن مالك أو أرجوزة ابن المعتزّ أو ما شاكلهما من كتابات منظومة، شعراً، وأن نعتبر بالمقابل ما كتب محمد الماغوط مثلاً أو «آلهة

(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢١٣

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٤ وما بعدها

(٤) پول شاوول، مقال: ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، مجلة الآداب، العدد ١١ ـ ١٢، ١٩٨١ (السنة التاسعة والعشرون) ص ١٥٥

(٥) المرجع نفسه، ص ١٥٥ ـ ١٥٦

الأرض» لجبران، أو «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» لأنْسي الحاج نثراً؟!

٢ ـ إيجابية القصيدة النثرية ومعرفة حد الشعر:

نعود إلى ما كنّا نقول: انطلاقاً مما حدّد أدونيس، كانت إيجابيات قصيدة النثر. ولعل أبرع من لجأ إليها محمد الماغوط وأدونيس وأنسي الحاج وسمير الصايغ (بخاصة في قصيدته: «في مقام القوس وأحوال السهم»[٦] حيث ينحو نحواً صوفياً في الموقف واللغة) وسليم بركات في ديوانيه: «الجمهرات» و«الكراكي» وبول شاوول في مطولتيه «بوصلة الدم» و«أيها الطاعن في الموت في الموت» وكمال أبو ديب في قصيدته: «بحثاً عن وجه أمية في التكوين الثاني»[٧]، وغيرهم[٨]... والقصيدة النثرية تتطلب حساسية شديدة لكي تعكس حركية الذات في النص، وتصير الكلمة نفسها شحنة موسيقية فريدة.

إن الصعوبة الكامنة في هذا النسق التعبيري هو معرفة حدود الشعر التي ـ لا تحدّ بالوزن والقافية كما يراها أصحاب القصائد النثرية، بل تتجاوزهما إلى تحويل التعبير شعراً خالصاً في سياق الرؤيا الإشراقية. فبنظرهم، الكتابة العروضية هي طريقة من طرق التعبير الشعرية، تدعى النظم. هكذا، يتحول معهم نسق التعبير

---

(٦) راجع: مواقف، العدد ٣٢، صيف ١٩٧٨، ص ٥٧ وما بعدها، وكذلك ديوانه: مقام القوس وأحوال السهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨١، ص ١١٧ وما بعدها

(٧) راجع: مواقف، العدد ٣٣، خريف ١٩٧٨، ص ٣٤ وما بعدها

(٨) نشير هنا إلى أن أثر الشعر الفرنسي في تجارب بعض من ذكرنا كبير جداً، إلا أن إليوت بصورة عامة كان له أثر غير قليل في القصيدة النثرية.

إلى طريقة تخلق بوساطة الكلمة ـ بمعانيها وأصواتها. ففي القصيدة النثرية الموسيقى نابعة من إيقاع الكلمة نفسها ومن النبر، لا من الوزن.

صحيح أن إليوت لم يكن الوحيد الذي رفد هذا النوع[٩] من الكتابة الشعرية، إلا أنه أثر فيه كثيراً بعد ييتس وعزرا پاوند، لأنّه غيّر طريقة التعامل الشعرية، وطريقة التعامل مع النص في آن، تغييراً جذرياً. لكن المشكلة هي في أن بعضهم اعتبر الحداثة التي مثّلها إليوت ـ وذلك من جراء فهم خطإٍ لمنهجيته ـ طريقة لتدمير التنظيم الشعري، من غير أن يتمكنوا من إعطاء بديل في قصائدهم للبناء ضمن إطار قيميّ جديد.

إن هذا الفهم الخطإ للطرق التعبيرية الجديدة، حدا الكثيرين على الضياع في الشكلية، والدوران حولها، دون الارتفاع إلى بنية متكاملة، تلتقط أطراف النص في إطار واحد، له معيارية ناضجة. كما حداهم اندفاعهم في الهدم على الإغراق في الغموض الذي يصل أحياناً إلى حد الهذيان، فيفقد توازنه الفني، وتصير الكتابة لمجرد الكتابة!! وهي نظرية بدأت تتردد في بعض الأوساط الأدبية مؤخراً. ولعلنا نتسارع الآن لضبط هذا الانسياق الأعمى والفهم السلبي، وتأطيره في تقويم جديد.

---

(٩) كان الشاعر والت ويتمان أول من كتب القصيدة النثرية بشكل ناضج، واستعمل فعلاً هذا النسق الفني التعبيري، معتبراً إياه شعراً.

٣ ـ مشكلة الاستعاضة بالفصحى عن العامية:

لعل أخطر مشكلة واجهت الشعر العربي في تاريخه هي مشكلة جعل اللغة العامية بديلاً من الفصحى. وهذا التيار[١٠] أكثر ما تجلى في مصر، بدءاً ببيرم التونسي ومروراً بصلاح جاهين المجدد والأبنودي وسيد حجاب ولويس عوض وغيرهم، ثم في لبنان، وعلى رأس الداعين إليه الشاعر سعيد عقل، قائلاً بالحرف اللاتيني في «اللغة اللبنانية الجديدة». لكن هذا لا يرتبط بمؤثرات إليوت لذلك لن نقف عليه. بَيْدَ أني سأتوقف عند شاعرين اعتمدا هذا النسق هما لويس عوض في «بلوتلاند» ويوسف الخال.

أ ـ لويس عوض واللغة المحكية / بلوتلاند:

لقد كانت مقدمة ديوان «بلوتلاند» للويس عوض استهلالاً لحركة الحداثة قبل أن تظهر مع روادها الكبار. فعوض نشر ديوانه عام ١٩٤٧، والتواريخ المثبتة في أواخر القصائد تشير إلى أنها كتبت ما بين العامين ١٩٣٨ ـ ١٩٤٠، وهي المدة التي أمضاها في كيمبردج ـ ولا بد من أن نذكر هنا أن هذا الأمر يضرب ادعاءات نازك الملائكة أنها أول من كتب قصيدة حديثة بشكلها الجديد[١١].

ولويس عوض يعترف بأنه لم يتأثر في قصائده النثرية بإليوت. ولكنه، بلا شك تأثر به[١٢]. بل عرّب له قصيدة «الأرض

---

(١٠) راجع: غالي شكري، شعرنا الحديث... إلى أين؟ ص ٥٦ وما بعدها (الفصل الثالث)

(١١) راجع: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٧٨، ص ٣٥ ـ ١٦

(١٢) غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين؟ ص ٣٥.

الخراب»[١٣]. ففي ديوانه «بلوتلاند» نراه قد رفض المبدأ القائل بقيم نهائية في الشعر[١٤]، وحاول أن يكسر قواعد الموسيقى الشعرية الكلاسيكية. إلا أن خطورة الموقف لا تتوقف ههنا، بل تتعداه إلى مفهوم اللغة الشعرية نفسها. فبنظره، إن التقليديين لم يتمكنوا من كسر جدار اللغة[١٥]. لذلك تبنّى محاولة هدم هذا الجدار، وكتب شعراً بالعامية المصرية هنا وهناك في «بلوتلاند». فقد تساءل: «لماذا يترك المصريون عاميتهم بين جدران التراث الشعبي أو على ألسنة قلة نادرة من الشعراء الموهوبين كبيرم التونسي؟»[١٦] وقد عمد إلى استعمال العامية شعراً (في «بلوتلاند») ونثراً أيضاً (في «مذكرات طالب بعثة» الذي نشر عام ١٩٦٥). وقصائده العامية في ديوانه المذكور تحرر في بعضها من الوزن والقافية والروي، والتزم بها في بعضها الآخر. لقد حاول أن يؤكد على «أن العامية قادرة على تبني «شعر الخاصة»...، واستيعاب أعمق هموم العصر والجيل»[١٧].

ب ـ يوسف الخال واللغة المحكية:

كانت لانطلاقة يوسف الخال علاقة بنظرية إليوت، في مقال نشره الشاعر الإنجليزي عام ١٩٤٢ تناول فيه اللغة والموسيقى الشعريتين، ذكرنا منه شيئاً في بحثنا. ويوسف الخال يصرّح برأيه

---

(١٣) راجع: إليوت، الأرض الخراب، مجلة شعر، مجلد ١١، العدد ٤٠، ص ١٠٣ وما بعدها

(١٤) غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين؟، ص ٣٤

(١٥) المرجع نفسه، ص ٣٣

(١٦) الموضع نفسه.

(١٧) الموضع نفسه.

في كتابه «الحداثة في الشعر»[١٨]، إذ يورد تحليل محمد النويهي في مجلده «قضية الشعر الجديد»، معتبراً أن النويهي أراد أن يقول باستبدال اللغة العامية باللغة الفصحى، من غير أن يذكر هذا صراحة. يقول يوسف الخال عن رأي النويهي: «وكأني به يكاد يصيح بنا اكتبوا شعركم بلغة الحديث اليومية، بالكلام العادي، بهذه اللغة الحية الحديثة الدارجة على ألسنتنا اليوم، كما فعل أسلافكم الشعراء الصادقون»[١٩]، وهو بذلك يعتبر اللغة العامية لغة يسمح لها تطوّرها بأن تدخل في سياق النص، أو أن تتحول إلى نص فني.

وكان هذا الشاعر قد أكّد على موقفه من قبل في مجلة «شعر». فمنذ العدد الأوّل، نجده ينشر قصيدة بالعامية لأحد الشعراء (ميشال طراد)[٢٠]، ثم نجده يكتب مقالاً باللغة العامية، يبدي رأيه في ديوان ميشال طراد[٢١]. بالإضافة إلى هذا نجده يقول غير مرة، في افتتاحية مجلته أن مشكلة اللغة في أنها تكتب ولا تحكى.

ويوافقه في هذا عبده لبكي قائلاً ـ باللغة العامية التي يستعملها في كتاباته ـ: «اللغة اللي عم بكتب فيها هي لغة عربية ولكنها لغة عربية متطورة، لغة عربية محكية... لغة نامية متحركة

(١٨) طبع دار الطليعة، ط ١، كانون الأول ١٩٧٨. وقد ذكر هذا في مجلة شعر، قارن: يوسف الخال، مقال الافتتاحية، مجلد ٨، العدد ٣١ ـ ٣٢، ص ٧ ـ ٨، وشعر، المجلد ١٠، مقال الافتتاحية، عدد ٣٧، ص ٧، وكان هذا نواة لنظريته في استعمال اللغة العامية.

(١٩) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص ٥٨

(٢٠) ميشال طراد، قصيدة كزبي، مجلة شعر، العدد ١، ص ٢٠ ـ ٢١

(٢١) يوسف الخال، مقال: دولاب لميشال طراد، مجلة شعر، المجلد ١، العدد ٤، ص ١٠٩ وما بعدها

فعّالة. . . هي لغة عندها كل مقومات الحياة والإبداع. . . اللغة العربية المحكية هي الوسيلة الصالحة للاستعمال»[٢٢].

لقد أدخل أدونيس هذه اللغة في سياق نصه عندما نشر قصيدة «الأطفال»[٢٣] وذلك في غير مقطع. قال مثلاً:

«رورو آبن السَّنونة السودا
أجا الصبح سلّم عليّ وطارْ
يا رورو لَوين بتروحْ
جبلي معك شقفة من السَّما
تطير فيها هون. . . »[٢٤]

إلا أن أدونيس أورد هذه المقاطع على أنها مندرجة في سياق القصص الشعبي ضمن القصيدة، أي كوسيلة، لا كغاية. كما أنه لم يورد في قصيدة أخرى شيئاً من هذه الظاهرة. وهذا يؤكد رأينا.

شاعر ثان استثنيه هو موريس عواد لسببين: الأوّل لأنّه لم يكتب شعره باللغة العامية إلا لعدم مقدرته على استعمال الفصحى، والثاني لأنّه لم يتأثر بإليوت. في حين أن يوسف الخال كتب معظم ما كتب بالفصحى. لذا فقد لجأ إلى العامية نتيجة اقتناع ودراسة، ولويس عوض، بدوره، من البحاثة والشعراء الذين اطلعوا على أثر إليوت وتأثروا به، وعربوا بعض قصائده.

لا بد لكل لغة حية من تجدد دائم، تفرضه عليها حركية

(٢٢) عبده لبكي، شمس طالعة من هجرة الطيور، مواقف، العدد ٣٣، ص ١٠٠ - ١٠١
(٢٣) أدونيس، الآثار الكاملة، ١/٣١٠
(٢٤) المصدر نفسه، ١/٣١٤

الحياة المستمرة وتحولاتها. إلا أن هذا لا يعني أن اللغة العامية هي الأصلية دون غيرها لمجرد أنها شائعة على الألسن. هذا المفهوم لاستبدال اللغة ناتج عن سوء فهم لما أراده إليوت، ونسيان طبيعة المادة اللغوية التي تعامل معها هو وغيره من المحدثين الغربيين، وذلك للأسباب التالية:

١ ـ أن إليوت لغته انكليزية، والفرق فيها بين العامية وبين لغة الكتابة هو من حيث دخول بعض المفردات إليها، وشيوع ظاهرة الإدغام Contraction فيها. وهذا لا ينطبق على اللغة العربية، لأن العامية ـ وإن كانت بعض جذورها عربية ـ تختلف عن الفصحى استعمالاً، اختلافاً كبيراً، ومن حيث عمل الصوائت أو المصوّتات (الحركات) فهي تعتمد على ظاهرة الإعراب، في حين أن العامية تسقطها تماماً، فتسقط بذلك الظاهرة الأساسية لبناء العربية النحوي (ولهذا البناء النحوي علاقة بالدلالة نفسها)؛ وفي اللغة الانكليزية لا يتحدد معنى الكلمة بتغير حركة آخر الاسم، على عكس اللغة العربية.

٢ ـ إن يوسف الخال يعتبر ـ مؤيداً بذلك النويهي ـ أن العرب الأقدمين، عندما نظموا شعرهم، نظموا بلغة شائعة في الحديث اليومي. ولكن الفصحى كانت آنذاك هي اللغة التي يتكلمون بها. ثم إن النظم كان يعتمد على كثير من التصفية التي اعتبرت من نظام القيم الفنية السائدة آنذاك، بمعنى آخر، لم تكن طريقة استعمال اللغة الشعرية والتعامل معها فنياً في القصيدة هي طريقة الكلام اليومي نفسها، حتى في الجاهلية.

٣ ـ إن اللغة العامية فرع لا أصل، والأصل أهم من الفرع، وله الأفضلية. ومن ظواهر التجزئة، بل الانحطاط، أن

تتحول اللهجات إلى بديل للّغات الأمّ، لأن هذا يعني أن اللغة لم تعد صالحة بحد ذاتها عصرياً. وليست الحال هكذا بالنسبة إلى اللغة العربية. ونحن إذا ما عدنا إلى العصر الجاهلي، مهد اللغة العربية، وجدنا أن القبائل، ولا سيما قبل الإسلام، كانت تختلف لهجاتها. يقول مصطفى صادق الرافعي في هذا: «وكانت تلك القبائل بطبائعها متباينة اللهجات، مختلفة الأقيسة المنطقية المودعة في غرائزها»[٢٥]. فهناك الكشكشة[٢٦] في ربيعة ومضر، والكسكسة[٢٧] فيهما أيضاً، والشنشنة[٢٨] في لغة اليمن، والعنعنة[٢٩] في قيس وتميم، والفحفحة[٣٠] في هذيل، والعجعجة[٣١] في قضاعة، والتلتلة[٣٢] في بهراء، والطمطمانية[٣٣] في حمير، وغير ذلك كثير، إلى أن توحّدت اللهجات مع نزول القرآن بلهجة قريش، على اعتبار أنها «أفصح العرب» كما يذهب علماء اللغة[٣٤]. كما كان بين القبائل اختلاف كثير في طرق الصرف والنحو[٣٥]، بالإضافة إلى الإختلاف في معاني الألفاظ[٣٦]. فلما

---

(٢٥) الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، ١٩٧٤، ١/٩٣

(٢٦) المرجع نفسه، ١/١٤١، وقارن: السيوطي، المزهر، ١/٢٢١ و٢٢٢

(٢٧) الرافعي، تاريخ آداب العرب، ١/١٤١ والسيوطي، المزهر، ١/٢٢١ و٢٢٢

(٢٨) الموضع الأول نفسه والموضع الثاني نفسه.

(٢٩) الموضع الأول نفسه والموضع الثاني نفسه.

(٣٠) الموضع الأول نفسه والموضع الثاني نفسه.

(٣١) الموضع الأول نفسه والموضع الثاني نفسه.

(٣٢) الموضع الأول نفسه.

(٣٣) المرجع نفسه، ١/١٤٣ والسيوطي، المزهر، ١/٢٢٢

(٣٤) راجع مثلاً: المرجع الثاني نفسه، ١/٢٠٩ وما بعدها.

(٣٥) لعل كثرة المذاهب النحوية من بصرية وكوفية وبغدادية الخ... دليل على ما نقول. راجع في ذلك كتاب: شوقي ضيف، العصر الجاهلي، المعارف ط ٨، ص ١٢٤ وما بعدها.

(٣٦) قارن: أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، ط ١٠، ص ٥٢

جاء الإسلام، وأُنزل القرآن، توحد العرب ولهجاتهم. ونحن إذا نظرنا في اللغة العامية، وجدنا أنها لهجة وليدة من الفصحى نتيجة انتشار اللحن، تشوبها بعض الألفاظ والتراكيب غير العربية. يقول الرافعي: «وهذه هي اللغة التي خلفت الفصحى في النطق الفطري، وكان منشؤها من اضطراب الألسنة وخبالها وانتقاص عادة الفصاحة، ثم صارت بالتصرف إلى ما تصير إليه اللغات المستعملة بتكوينها وصفاتها المقومة لها، وعادت لغة في اللحن بعد أن كانت لحناً في اللغة»(٣٧).

بهذا نرى أن العرب، على عكس ما يقول النويهي ويوسف الخال ـ لم يكونوا في الجاهلية ينظمون الشعر بلغاتهم العادية، بل بلهجة قريش، لأنّها كانت اللغة الأدبية آنذاك(٣٨). وإذا ما نظرنا في لغتنا العامية، وجدنا المقومات نفسها التي كانت للعربية القديمة عند القبائل، فكيف يمكن أن نترك اللغة الموحّد الأصلية لنركن إلى استعمال لغة ليست إلا لحناً؟

إن القياس الذي ينطلق منه يوسف الخال والنويهي خطأ، والمنطق الذي بنياه على هذا الأساس منطق خطأ أيضاً.

٤ ـ حكم عام

نحن بحاجة إلى روافد لكي نغني تراثنا الشعري وندفع به إلى الأمام. ولكن علينا أن نفهم هذه الروافد عميقاً قبل أن نُقدم على خطوة ما. وخطورة إليوت تكمن في أنه سيف ذو حدين، يجدد

(٣٧) الرافعي، تاريخ آداب العرب، ٢٣٤/١

(٣٨) راجع في هذا: شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٣١ وما بعدها، وقارن الرافعي، تاريخ آداب العرب، ٩٥/١ وما بعدها.

إذا عرف كيف يستعمل، ويجرح إذا أُسيء استعماله. ونحن في هذه المرحلة الراهنة التي وصل فيها شعرنا إلى منعطف خطير جداً، يجب أن نرفد تراثنا بقيم دقيقة متأتية من فهم الماضي عميقاً، دون الاستغراق فيه والضياع، وأن نتأمل الحاضر ونبرمجه بعيداً عن الفوضى، بغية بناء مستقبل زاهر.

إن النظر في حداثة إليوت يوضح أن الشعر بعامة ظاهرة اجتماعية، تنطلق من المجتمع لتصب فيه، فهو جزء من تراث أمة، في مرحلة اجتماعية معينة عبر التاريخ. وهو طاقة تعكس حال المجتمع في تحولاته المستمرة، في حياته وحركيته، وانطلاقاً من هذا، نقول إن ظاهرة إليوت الشعرية، في قصيدة «الأرض الخراب»، صورة لمجتمع يبحث عن ذاته في خضم حياة تحطمت وانهارت، بهدف انبعاث جديد. والشعر العربي الذي رفده إليوت هو صورة لمجتمع آخر يعاني ظاهرة الانبعاث ويصبو إليها. لذلك صبّت رؤيا إليوت في مفهوم تحديث التراث العربي، لتشكل واقعاً شعرياً جديداً، يحاول أن يرسم له صورة في سماء حياة جديدة.

ملحق

تعريب قصيدة: «الأرض الخراب»

مُعَرِّبو قصيدة «الأرض الخراب»

استكمالاً لدراستنا، لا بد لنا، قبل أن نقدّم نص القصيدة باللغة العربية، من أن نقف على نسخها التي عرّبت. وهذه النسخ عددها خمس، أولاها ظهرت مع حركة شعر، وآخرها عام ١٩٨٠.

١ ـ **تعريب أدونيس ويوسف الخال**: كان أول تعريب كامل لـ«الأرض الخراب» هو عمل أدونيس ويوسف الخال المشترك عام ١٩٥٨ الذي نشر في سلسلة «ترجمات من الشعر المعاصر ـ ١» بدار مجلة شعر. إلا أن هذا التعريب لم يف بالغرض لأن الأخطاء فيه كانت كثيرة، وبعضها فاضح جداً. والقصيدة، نفسها، على جانب كبير من الصعوبة، لأنها تحتوي على سبع لغات مختلفة، كما تتطلب معرفة عميقة باللغة الإنكليزية، وعودة مستمرة إلى المعاجم والمراجع والشروح.

وأولى المآخذ على العمل المذكور هو أنه لم يتطرق إلى تعريب المقتطفات غير الانكليزية، بل اكتفى المعربان بلغاتها، أي: بالروسية، والفرنسية، والألمانية، والإيطالية، واللاتينية والسنسكريتية (وهذه بأحرف عربية!). ربما كان هذا على اعتبار أن هذه المقتطفات قد أصبحت جزءاً من النص ـ الأم بلغتها الأصلية، إلا أن هذا التبرير مرفوض بنظرنا، فقارىء القصيدة باللغة العربية

من الصعب جداً أن يفهم جميع تلك اللغات من جهة، والتعريب يقتضي نقل النص بكامله من جهة أخرى، ولا سيما أن هذه المقتطفات مهمة جداً لفهم النص.

المأخذ الثاني على تعريب القصيدة هو عدم إيراد ما اقتطف من بترونيوس في كتابه «ساتيريكون»[1]، وهذا المقتطف أورده إليوت في مستهل قصيدته، لأهميته الخاصة وعلاقته العضوية بمغزاها ومعناها العام.

المأخذ الثالث على القصيدة هو قضية المعنى، فنحن نقع في القصيدة على جمل مسخ التعريب معناها، ولم يكن ما ورد في النص العربي هو المقصود في النسخة الإنكليزية الأصلية. نورد أمثلة على ذلك:

«سأندفع خارجاً كما أنا...
مسدل الشعر...»[2]

ولفظة «مسدل» تجعل المتحدث رجلاً وهو امرأة، وهذا كثير في النص المعرّب. كذلك عندما عاد ألبرت زوج ليل من الجندية:

«كانوا يلعبون الورق»[3]

وهذا خطأ، فالزوجان أعدا «فخذة مشوية» للعشاء!

---

(١) هذا المقتطف هو التالي: «بعيني أنا رأيت سيبيلا في كومي معلقة في قارورة، وعندما كان الأولاد يصيحون بها: سيبيلا مادا تريدين؟، كانت تجيبهم دوماً: أتمنى أن أموت»

(٢) أدونيس - يوسف الخال، ترجمات من الشعر المعاصر - ١، دار مجلة شعر، ١٩٥٨. ص ١٢٥

(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٦

بالإضافة إلى هذا يرد في نهاية النص: «سنونو يا سنونو»[٤] Swallow O Swallow فنجدها مع المعربين قد صارت: «إبلع إبلع»!!

٢ ـ **تعريب فائق متى**: هذا العمل الذي احتل مكاناً له في كتاب المعرب المذكور: «سلسلة نوابغ الفكر الغربي، ١٧» لا يخلو بدوره من الهفوات. فنحن نجد مثلاً أخطاء عديدة في إسناد الضمائر، وإسناد الأفعال إلى أصحابها، كما في كلام ليل مع صديقها، وتحذير صاحب الحانة أن الوقت انتهى[٥]، الخ...

ونقع أيضاً على أخطاء مختلفة في المعنى وفي التعبير نفسه، سنورد منها بعض الأمثلة:

يقول: «لقد خلا البحر من الزجاجات الفارغة...»[٦]
والمراد هنا هو نهر «التايمز» لا البحر.

ـ ويقول: «كان المستر أيوجنيدس التاجر الأزميري
قد ترك لحيته وملأ جعبته بالكرم المجفف»[٧]

فالتعبير «ترك لحيته» خطأ. إنه، فقط، غير حليق Unshaved، ولا داعي لقوله «الكرم المجفف»، لأن لفظة «زبيب» شائعة معروفة.

ـ ويقول: «سمعت المفتاح
وهو يدور في الباب ليفتحه دفعة واحدة ولن يعيد الكرة»[٨].

---

(٤) المصدر نفسه، ص ١٤٨
(٥) فائق متى، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، ١٧، دار المعارف، ١٩٦٦، ص ١١٣
(٦) المصدر نفسه، ص ١١٨
(٧) المصدر نفسه، ص ١٢١
(٨) المصدر نفسه، ص ١٤٤

وهـذا عكس ما يـريد إليـوت، فهو يشـير إلى مصدره من دانتي، والمصدر يقول (الكوميديا الإلهية / الجحيم) إن المفتاح قد أغلق باب البرج وألقي به كي لا ينفتح الباب بعد. كذلك نجد المعرب يقول «قنطرة لندن» والصحيح هو «جسر لندن» London Bridge.

٣ ـ **تعريب لويس عوض:** يعتبر لويس عوض أحـد كبار المعربين والنقاد العرب في الخمسينات. وهو واحد من الذين درسوا الأدب الإنكليزي في جامعة كمبريدج. وكان قـد أرسل إلى مجلة شعر تعريباً لقصيدة «الأرض الخراب»، إلا أن توقف المجلة المؤقت حال دون نشره فوراً(٩).

وأول ما يستوقفنا عند هذا التعريب غياب المقتطف الـذي أشرنا إليه من بترونيوس، وغياب الإهداء إلى عزرا پاوند وغياب هوامش إليوت، وهي تشكل ثلث القصيدة تقريباً، ولا تقل أهمية عن متنها.

على أن ثمة ميزة مهمة لا بد من الإشارة إليها. هي أن لهذا التعريب طابعاً تفسيرياً، ولا يحق للمعرب أن يفسّر بنفسه داخل النص، بـل بهوامش عـلى حـدة، لأن هـذا يسيء إلى المضمـون المُعَرَّب.

في تعريب لويس عـوض نجد عـدداً كبيراً من الأخـطاء، بعضها بالغ الخطورة، وهذا أمر لا يصدق لأن المعرب متضلع من الإنكليـزية من جهـة، ولأنه عـرب غير نص لعـدد من الشعراء والكتاب. والأخطاء كثيرة جداً. يقول مثلاً:

---

(٩) راجع: مجلة شعر، العدد ٤٠، مجلد ١٠، ص ١٠٥

«ما أنا بالروسي، وإنما أنا ألماني من ليتوانيا»[١٠]

والمتحدث هنا امرأة لا رجل. ويقول معرباً مقتطف إليوت من الألمانية:

«إلى طفلتي الإيرلندية:
أين تقيمين يا طفلتي؟»[١١]

والمعنى ليس كذلك فـ «إلى طفلتي» خطأ والمقصود هنا النداء أي «يا طفلتي». ولفظة «تقيمين» أيضاً خطأ، والمقصود «تنتظرين». ويقول:

«وهذه بيلادونا، السيدة الجميلة»[١٢]

وليس هذا وارداً في النص، فعبارة «السيدة الجميلة» تفسير لمعنى بيلادونا Belladonna الإيطالي، ولا يحق له أن يحمّل النص الحرفي هذا التفسير.

ويقول:

«على جسر لندن تدفق جمع غفير،
لكثرته نسيت أن الموت قد حصد جمعاً بهذه الكثرة»[١٣]

فالخطأ هنا واضح، وهو في استعماله «لكثرته» بلا مبرر. كما أن لفظة نسيت تعريب خطأ لقول إليوت I have not thought الذي يعني «لم أفكر» وهي ليست بمعنى النسيان. وهذا النوع من

---

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٠٧
(١١) المصدر نفسه، ص ١٠٩
(١٢) الموضع نفسه
(١٣) المصدر نفسه، ص ١١٠

الأخطاء كثير جداً. وكذلك لا داعي لتقديم سطر وتأخيره دونما مبرر مهم، كما في قوله:

«هل بدأت الخضرة تنبت
من الجثة التي زرعتها في حديقتك في العام الماضي؟»[١٤]

بل هذا مخلّ بطريقة عرض المعنى. فإليوت تعمد تقديم لفظة «تلك الجثة» ليؤكد عليها، ولويس عوض أخّرها. وكذلك إذ يقول:

«فبدت الصورة كنافذة أطلت على منظر غابة.
ومضى البلبل، رغم الطراد، يملأ أرجاء اليباب بأطهر الغناء،
وظل، والدنيا تطارده، يصدح بعذب الغناء في الآذان القذرة»[١٥].

ونجد هنا تفسيراً يشط بالمقطع عن أصل النص. وغير هذا في ظاهرة التفسير وتقديم الأبيات كثير.

كما نقع، في النص المعرب على بعض الأخطاء في فهم النص كقوله: «بحيرة ستارنبرجزي»[١٦] و«حديقة الهوفجارتن»[١٧]. فلفظة «زي» تعني بالألمانية بحيرة و«جارتن» بالألمانية أيضاً تعني حديقة. ويقول كذلك:

«ولم أكن بالحية ولا بالميتة»[١٨].

---

(١٤) الموضع نفسه
(١٥) المصدر نفسه، ص ١١٢
(١٦) المصدر نفنسه، ص ١٠٧
(١٧) الموضع نفسه
(١٨) المصدر نفسه، ص ١٠٩

والمتحدث رجل لا امرأة. ويقول:
«عميق وفارغ هو البحر»[١٩]

وهذا البيت بالألمانية من أوپرا فاغنر ويعني أن البحر «موحش» و«مقفر». والتعبير: That Shakespeherian rag وهو اسم مقطع من الجاز، نجده يصير: «يا له من عبارة شكسبيرية»[٢٠]. كذلك تعريبه لفظة Gentile التي تعني «أممياً» ـ بـ «اغلف»[٢١]، وهذا خطأ في المعنى إذ التفريق بين اليهودي وغيره ليس بالختان، لكن اللفظة بحد ذاتها، لفظة أممي، هي إشارة رمزية كما سبق أن ذكرنا في تحليل مقطع «الموت بالماء». وغير هذه الأخطاء كثير.

٤ ـ **تعريب يوسف اليوسف**: التعريب الرابع كان ليوسف اليوسف ١٩٧٥، نشر تحت عنوان «الأرض اليباب»[٢٢]. وهو تعريب أفضل بكثير مما سبقه لن نطيل فيه. لكننا نشير إلى أنه لا يخلو من بعض الهفوات في فهم النص، وهي هفوات لا يسعف المعجم فيها لأن لها علاقة بطابع أهل البلاد. يبدَ أنها تبقى غير خطيرة إذا قيست بما سبق أن ذكرنا.

٥ ـ **تعريب عبد الواحد لؤلؤة**: أخيراً، التعريب الخامس لعبد الواحد لؤلؤة، صدر في العدد الأول من مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ثم، بعد حين، في كتابه «ت. س. إليوت، الأرض اليباب»، وهو تعريب متكامل، ما فيه من هفوات لا يكاد يذكر،

---

(١٩) الموضع نفسه
(٢٠) المصدر نفسه، ص ١١٣
(٢١) المصدر نفسه، ص ١٢٠
(٢٢) راجع: مجلة الآداب الأجنبية، العدد ٤، دمشق، نيسان ١٩٧٥

إلا أننا لا بد من أن نشير إلى أمر لفت انتباهنا هو محاولته تعريب الكلام الشعبي الذي أورده إليوت على لسان لِيل وصديقتها في البار بلغة شبه عامية. قد يكون هذا منطقياً، لكننا نرى أن الأحسن عدم المبالغة في مثل هذه اللغة في التعريب لأن القارىء لا يطلع على النص بحرفيته، فمجرد نقله إلى لغة أخرى يغيره كثيراً. من الأفضل ألا يقول مثلاً:

«حتماً يريد أن يعرف **الذي عملتيه بالفلوس** التي أعطاك إياها»(٢٣)

وألا يلجأ إلى صياغة رديئة لغوياً في قوله:

«هل أنت حي أم لا، هل يوجد لا شيء في رأسك؟»(٢٤)

أخيراً نشير إلى أننا، إذ عرضنا رأينا في النسخ المعربة من القصيدة موضوع الدراسة، لم نتوقف مطولاً على التعريب لأن هذا أمر يحتاج إلى دراسة مطولة لا يتسع المجال لها هنا.

فيما يلي تعريب قصيدة «الأرض الخراب» التي كان أثرها محور بحثنا. ونحن في هذه السطور إنما نعتمد على تعريب عبد الواحد لؤلؤة في كتابه المشار إليه سابقاً «الأرض اليباب الشاعر والقصيدة» لأنها التعريب الأفضل حتى الآن لهذه القصيدة. لكننا سنغير فيها ما نراه أنسب في النص الإنكليزي للشاعر، راجين أن نكون بهذا قد أصبنا الغرض من هذه الدراسة.

---

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٤٠

(٢٤) الموضع نفسه

The Waste Land

1922

"Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀπσθανεῖγ θέλω.»

For Ezra Pound

il miglior fabbro

I - The Burial of the Dead

April the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetfull snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,

الأرض الخراب

- ١٩٢٢ -

بعينيّ أنا رأيت سيبيلا في كُومي معلقة في قارورة. وعندما كان الأولاد يصيحون بها: سيبيلا ماذا تريدين؟ كانت تجيبهم دوماً: «أتمنى أن أموت».

إلى عزرا پاوند
الصانع الأمهر

١ ـ دفن الموتى

نيسان أقسى الشهور، يُخرج
اللَّيْلَكَ من الأرض الموات، يمزج
الذكرى بالرغبة، يحرّك
خامل الجذور بمطر الربيع.
٥ ـ الشتاء أدفأنا، يغطي
الأرض بثلج نيسان، يغذي
حياةً ضئيلة بِدَرَنَاتٍ يابسة.
ألصيف فاجأنا، ينزل على بحيرة «ستارنبرجر»
بزخّة مطر؛ توقفنا في ذات العُمُد

And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying in the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

Frish weht der Wind

ثم واصلنا المسير في ضوء الشمس داخل «الهوفكارتن»
وشربنا قهوة، ثم تحدثنا ساعة.
لست روسية. بل من ليتوانيا، ألمانية أصيلة.
ويوم كنا أطفالاً، نقيم في الأرشيدوق،
قصر ابن عمي، خرج بي على زلاّقة،
فاعتراني الخوف. قال، ماري،
ماري، تمسكي جيداً، ونزولاً انحدرنا.
في الجبال، هناك تشعر بالحرية.
أقرأ معظم الليل، وأذهب جنوباً في الشتاء.

ما هذه الجذور المشبثة، أي غصون تنمو
من هذه النفايات المتحجرة؟ يا ابن الإنسان
أنت لا تقدر أن تقول أو تحزر. لأنّك لا تعرف إلا
كومة من الأصنام المكسرة، حيث الشمس تضرب،
والشجرة الميتة لا تمنح حماية، ولا الجندبُ راحةً،
ولا الحجرُ اليابس صوتَ ماء. ليس
إلا ظلٌّ تحت هذه الصخرة الحمراء،
(تعال تحت ظل هذه الصّخرة الحمراء)
فأريك شيئاً يختلف عن
ظلّك في الصباح يَخُبُّ وراءك
أو ظِلّكَ في المساء ينهض لملاقاتك؛
سوف أريك الخوف في حفنة من غبار[1]
نشيطةً تهبّ الريح

(١) ورد في تعريب لؤلؤة: «في حفنة من تراب»، وهذا التعريب ليس دقيقا لأن لفظة Dust تعني «غبار» لا «تراب» ولا سيما هنا. ومعنى هذا التعبير هو: سأقتلك.

Der Heimat zu

Mein Irisch Kind

Wo weilest du?

"You gave me hyacinths first a year ago";

"They called me the hyacinth girl"

- Yet when we came back, late, from the hyacinth garden,

Your arms full, and your hair wet, I could not

Speak, and my eyes failed, I was neither

Living nor dead, and I knew nothing,

Looking into the heart of light, the silence.

Oed' und leer das Meer.

Madame Sosostris, famous clairvoyante,

Had a bad cold, nevertheless

Is known to be the wisest woman in Europe,

With a wicked pack of cards. Here, said she,

Is your card, the drowned Phœnician Sailor,

(Those are pearls that were his eyes. Look!)

Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,

The Lady of situations.

Here is the man with three staves, and here the wheel,

And here is the one-eyed merchant, and this card,

Which is blank, is something he carries on his back,

تجاه الوطن
يا فتاتي الإيرلندية
أين تنتظرين؟

٣٥ ـ «أعطيتِني زنبقاً[٢] في بادىء الأمر منذ سنة؛
فدعوني فتاة الزنبق».
ـ ومع ذلك عندما رجعنا، مُتَأَخِّرَيْنِ، من حديقة الزنبق
ذراعاكِ بضّتان وشعركِ مبلول، لم أستطع
أن أتكلم. وخانتني عيناي، لم أكن
٤٠ ـ حياً ولا ميتاً، ولم أعرف شيئاً،
وأنا أنظر في قلب الضياء، الصمت.
موحش وخال هو البحر.

مدام «سوسوستريس»، البصارة الشهيرة
أصابها زكام شديد، وعلى الرغم من ذلك
٤٥ ـ هي معروفة كأحكم امرأة في أوروبة
ولديها رزمة ورق خبيثة. هاكَ، قالت،
ورقَتَكَ، الملاح الفنيقي الغريق،
(هاتان لؤلؤتان كانتا عينيه. أنظر!)
هذه «بيلادونا»، سيدة الصخور،
٥٠ ـ سيدة المواقف.
هنا الرجل ذو العصيّ الثلاث، وهنا العجلة،
وهنا التاجر الوحيد العين، وهذه الورقة،
وهي خالية، شيءٌ يحمله على ظهره،

(٢) ارتأينا استعمال لفظة «زنبق» تعريباً للفظة Hyacinth، وهي الياقوتيّة: ضرب من الزنابق جميل. (المعرب)

Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself:
One must be so careful these days.

Unreal city
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson!
"You who were with me in the ships at Mylae!
"That corpse you planted last year in your garden,
"Has it begum to sprout? Will it bloom this year?
"Or has the sudden frost disturbed its bed?
"Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
"Or with his mails he'll dig it up again!
"You! Hypocrite lecteur!- mon semblable,- mon frère!".

محجوبة عني رؤيته. أنا لا أجد
٥٥ ـ الرجل المشنوق. إخش الموت بالماء.
أرى جموعاً من الناس، يدورون في حلقة.
شكراً. إذا رأيت العزيزة مسز «إيكويتون»
قل لها إني سأجلب خارطة البروج بنفسي:
على المرء أن يكون حذراً هذه الأيام.

٦٠ ـ مدينةَ الوهم،
تحت الضباب الأسمر في فجر شتائي،
أنساب جمهور على «جسر لندن»، غفير،
ما كنت أحسب أن الموت قد طوى مثل هذا الجمع الغفير.
حسراتٍ، قصيرةً متقطعة، كانوا ينفثون،
٦٥ ـ وكل امرىء قد ثبت ناظريه أمام قدميه.
انطلقوا صعداً ثم انحدروا في شارع «الملك وليم»
إلى حيث كنيسة القديسة «ماري ولنوث» تَعُدُّ الساعاتِ
بصوتٍ قتيلٍ على آخر الدقة التاسعة.
هناك رأيت واحداً كنت أعرفه، فاستوقفته صائحاً: «ستتسن»!
٧٠ ـ يا من كنت معي على متن السفائن في «مايلاي»!
تلك الجثة التي زرعتها السنة الماضية في حديقتك،
هل بدأت تورق؟ هل ستزهر هذه السنة؟
أم أن الصقيع المفاجىء قد أقضّ مضجعها؟
أبعد «الكلب» عنها، فهو صديق للبشر،
٧٥ ـ وإلاّ فبأظافره سينبشها ثانية!
أنت، أيها القارىء المرائي!ـ يا شبيهي ـ يا أخي».

II - A Game of Chess

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Reflecting hight upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion.
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid-troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended
In fattening the prolonged candle-flames,
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.
Huge sea-wood fed with copper
Burned green and orange, framed by the coloured stone,
In which sad light a carvèd dolphin swam.
Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scence
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale

٢ ـ لعبة شطرنج

الأريكة التي جلست عليها، مثل عرش مصقول،
تتوهّج فوق الرخام، حيث المرآة
ترفعها قوائم مشغولة بالكروم المثمرة
٨٠ ـ يطل منها «كيوبيدون» من ذهب
(وآخرُ قد خبأ عينية خلف جناحه)
تُضَاعِفُ الشُعُلاتِ من شمعدان مسبّعِ الفروع
يعكس النور على المنضدة حيث
أَلَقُ جواهرها يتصاعد كي يقابله،
٨٥ ـ من علب حرير تنداح بوفر عميم:
في حِقاقٍ من عاج وزجاج ملوّن
ما عليها سداد، كانت تكمن طيوبها المصنّعة الغريبة،
دهون، مساحيق، أو سوائل ـ تُقلقُ، تُرْبِكُ
وتُغرقُ الحِسَّ في روائحَ يثيرها الهواء
٩٠ ـ الهابّ من النافذة، فترتفع
وهي تضخم لهباتِ الشمع المتطاولة
وتقذف بدخانها إلى المقرنسات،
فتضطرب الزخارف على السقف ذي التجاويف.
أحطاب بحر كبيرة، مطعّمة بالنحاس
٩٥ ـ تشتعل خضراء وبرتقالية، يؤطرها الحجر الملوّن،
في ضوئه الحزين يسبح دلفين منقوش.
وفوق رق المصطلى العتيق يبدو
كنافذة تطل على مشهد غابيّ
تَحَوُّل «فيلوميل» التي اغتصبها بوحشية
١٠٠ ـ ذلك الملك البربري؛ ولكن العندليب هناك

Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
"Jug Jug" to dirty ears.
And other withered stumps of time
Were told upon the walls; staring forms
Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.
Footsteps shuffled on the stair.
Under the firelight, under the brush, her hair
Spread out in fiery points
Glowed into words, then would be savagely still.

"My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.
Speak to me. Why do you never speak. Speak.
What are you thinking of? what thinking? what?
I never know what-you are thinking. Think".
I think we are in rats' alley
Where the dead men lost their bones.

"What is that noise?"
The wind under the door.
"What is that noise now? what is the wird doing?"
Nothing again nothing.
"Do
You know nothing? Do you see nothing? Do you remenber
Nothing?"

I remenber

يَملأ القفر كله بصوت لا يغتصب
وبقيت تصيح، وبقي العالم يلاحقها،
زق زق لآذان قذرة.
وغير ذلك من بقايا الزمن الذاوية
كانت مصورة على الجدران؛ شخوص محدقة
تطل أو تكبو، فتغلق الغرفة بالصمت.
حفيف أقدام على السلّم.
تحت ضوء النار، تحت الفرشاة، شعرها
انتثر في ذوائب متّقدة
تَتَوَهَّجَ في كلمات، ثم غاب في صمت وحشي.

«أعصابي مجهدة هذه الليلة. أجل، مجهدة، ابق معي.
كلّمني. لماذا لا تتكلم البتة. تكلم.
بِمَ تفكر؟ ما أفكارك؟ ماذا؟
لا أعلم أبداً بِمَ تفكر. فكّر»

أفكر بأننا في زقاق الجرذان
حيث أضاع الموتى عظامهم.

«ما ذلك الصوت؟»
الريح تحت الباب.
«والآن ما ذلك الصوت؟ ما الذي تفعل الريح؟»
لا شيء ثانية لا شيء.

«ألا
تعلم شيئاً؟ ألا ترى شيئاً؟ ألا تذكر
شيئاً؟»
أذكر

Those are pearls that were his eyes.

"Are you alive, or not? Is there nothing in your head?"

But

OOOO that shakespeherian Rag-

It's so elegant

So intelligent

"What shall I do now? What shall I do?

I shall rush out as I am, and walk the street

With my hair down, so. What shall we do tomorrow?

What shall we ever do?"

The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four.

And we shall play a game of chess,

Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.

When Lil's husband got demobed, I said-

I didn't mince my words, I said to her myself,

HURRY UP PLEASE ITS TIME

Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.

He'll want to know what you done with that money he gave you

To get yourself some teeth. He did, I was there.

You have them all out, Lil, and get a nice set,

He said, I swear, I can't bear to look at you.

And no more can't I, I said, and think of poor Albert,

He's been in the army four years, he wants a good time,

And if you don't give it him, there's others will, I said.

١٢٥ ـ هاتان لؤلؤتان كانتا عينيه.
«أأنت حيّ، أم لا؟ ألا يوجد شيء في رأسك؟»
لكن
أوف أوف أوف أوف يا ألحان الجاز الشكسبيرية ـ
ما أحلاها
١٣٠ ـ ما أذكاها
«ماذا سأفعل الآن؟ ماذا سأفعل؟
سوف أنطلق خارجة كما أنا، وأذرع الشارع
وشعري منسدل، هكذا. ماذا سنفعل غداً؟
ماذا، سنفعل أبداً؟»
١٣٥ ـ الماء الحار في العاشرة.
وإذا أمطرت، فَعَرَبَةٌ مسقوفة في الرابعة
وسوف نلعب لعبة شطرنج،
نطبق عيوناً بلا أجفان وننتظر طرقة على الباب.
حين سرّحوا زوج «ليل»، قلت لها ـ
١٤٠ ـ وما اختلقت كلماتي، قلت لها بنفسي،
أسرعوا رجاء انتهى الوقت
الآن «ألبرت» راجع، حسّني نفسك قليلاً.
سيريد أن يعرف ما فعلت بالنقود التي أعطاك إياها
لتصنعي لنفسك بها أسناناً. لقد أعطاكِ، كنتُ حاضرة.
١٤٥ ـ اقلعيها كلها يا «ليل» واصنعي وجبة لطيفة،
قال أقسم أنني لا أحتمل النظر إليك
وأنا لا أحتمل، قلت، وتذكري «البرت» المسكين،
قضى في الجيش أربع سنين، ويريد أن يتمتع بوقته
وإذا لم تُمتّعيه، فثمة غيرك سيفعل، قلت.

Oh is there, she said. Something o'that, I said.
Then I'll know who to thank, she said, and give me a strait look.
HURRY UP PLEASE ITS TIME
If you don't like it you can get on with it, I said.
Others can pick and choose if you can't.
But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.
You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
(And her only thirty-one)
I can't help it, she said, pulling a long face,
It's them pills I took, to bring it off, she said.
(She's had five already, and nearly died of young George.)
The chemist said it would be all right, but I've never been the same.
You are a proper fool, I said.
Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,
What you get married for if you don't want children?
HURRY UP PLEASE ITS TIME
Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,
And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot-
HURRY UP PLEASE ITS TIME
HURRY UP PLEASE ITS TIME
Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight.
Ta. ta. Goonight, Goonight.

١٥٠ ـ أهناك غيري؟ قالت. شيء من هذا القبيل، قلت.
إذاً سأعرف من أشكر، قالت، وحملقت بوجهي.
أسرعوا رجاء انتهى الوقت
إذا ما أعجبك الحال فاستمري على هذا المنوال، قلت.
غيرك يقدر أن ينتقي ويختار إن لم تكوني قادرة أنت.
١٥٥ ـ ولكن إذا أفلت منك «البرت» فلن يكون السبب قلة التنبيه.
عليك أن تخجلي، قلت، من هذا المنظر الهرم.
(وهي ما تخطت الواحدة والثلاثين).
ليست بيدي حيلة، قالت، ومطّت وجهها،
إنها هذه الحبوب التي تناولتها، حتى أجهضه، قالت.
١٦٠ ـ (صار عندها خمسة، وكادت تموت مع الأصغر «جورج»)
الصيدلي قال كل شيء سيتم على ما يرام، ولكني لم أعد كما كنتُ.
إنك حقاً مجنونة، قلت.
هه، إن لم يتركك ألبرت وشأنك، فسترين، قلت،
لأي شيء تتزوجون إذا لم تريدوا أطفالاً؟
١٦٥ ـ **أسرعوا رجاء انتهى الوقت**
ذاك الأحد وصل «ألبرت» وصنعوا فخذة مشوية، ودعوني للعشاء، للإستمتاع بها حارة.
أسرعوا رجاء انتهى الوقت
أسرعوا رجاء انتهى الوقت
١٧٠ ـ ليلة سعيدة «بِل». ليلة سعيدة «لو». ليلة سعيدة «مي».
ليلة سعيدة.
شكراً شكراً. ليلة سعيدة. ليلة سعيدة.

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.

III - The fire Sermon

The river's tent is broken; the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphes are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers.
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphes are departed.
And their friends, the loitering heirs of City directors;
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept...
Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.

A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing on the dull canal
On a winter evening round behind the gasehouse

ليلة سعيدة، سيداتي، ليلة سعيدة، سيداتي اللطيفات،
ليلة سعيدة، ليلة سعيدة.

٣ ـ موعظة النار

خيمة النهر تحطمت، أواخر أصابع الأوراق
تتشبث ثم تغور في الضفة الرطبة. الريح
١٧٥ ـ تجتاح الأرض السمراء، غير مسموعة. الحوريات
انصرفن.
أيها «التايمز» الحبيب، اجر الهوينى، حتى أنهي أغنيتي.
النهر لا يحمل قناني فارغة، أوراق شطائر،
مناديل حرير، علب مقوّى، أعقاب سجائر
أو شواهد أخرى من ليالي الصيف، الحوريات انصرفن.
١٨٠ ـ ورفاقهن، المتسكعون وَرَثَةُ مدراء المدينة
انصرفوا، ولم يتركوا عناوين.
عند مياه «ليمان» جلست وبكيت...
أيها «التايمز» الحبيب، اجرِ الهوينى حتى أنهي أغنيتي،
أيها «التايمز» الحبيب، اجرِ الهوينى لأنّي لا أرفع صوتي عالياً
ولا طويلا.
١٨٥ ـ ولكنْ ورائي في عصفة باردة أسمع
قرقعة العظام، وقهقهة تنداح من أذن إلى أذن.

انسل جرذ رويداً بين العشب
يجرجر بطنه الموحل على الضفة
بينما كنت أصطاد في القناة الحزينة
١٩٠ ـ في مساء شتائي خلف مصنع الغاز

Musing upon the king my brother's wreck
And on the king my father's death before him.
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat's foot only, year to year.
But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.

O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Twit twit twit
Jug Jug Jug Jug Jug Jug
So rudely forc'd.
Tereu

Unreal city
Under the brown fog of a winter noon
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
Unshaven, with a pocket full of currants
C.I.F. London: documents at sight,
Asked me in demotic French
To lunchon at the cannon Street Hotel

أتأمل في تحطم سفينة الملك أخي
وفي موت الملك أبي من قبله.
أجساد بيضاء عارية في الأرض الواطئة الرطبة
وعظام مرمية في علية ضيقة منخفضة يابسة،
تقرقعها قدم الجرذ فقط، من عام لعام.
ولكني أسمع ورائي من حين إلى حين
صوت الأبواق والمحركات، التي ستوصل
«سويني» إلى «مسز بورتر» في الربيع.

يا لَلقَمر أطل منيراً على «مسز بورتر»
وعلى ابنتها
تغسلان أقدامهما في ماء الصودا
ويا لأصوات الأطفال هذه منشدة في القبة!

شق شق شق
زق زق زق زق زق زق
بغاية الوحشية اغتصبت
«تيرو».

مدينةَ الوهم
تحت ضباب ظهيرة شتائية أسمر
«مستر يوكينيدس» التاجر الإزميري
غير حليق، بجيب مليء بالزبيب
سي. آي. إف. لندن: وثائق عند الاطلاع،
دعاني بفرنسية مبتذلة
إلى غذاء في فندق شارع «كانن»

Followed by a weekened at the Metropole.

At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing, waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.
I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest-
I too awaited the expected guest.
He, the young man carbancular, arrives,
A small house agent's clerk, with one bold stare
One of the low on whom assurence sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.
The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired,
Endeavours to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.

ثم قضاء عطلة الأسبوع في «المتروبول».

٢١٥ ـ في ساعة الشفق، عندما ترتفع العينان والظهر
عن المكتب، عندما ينتظر المحرك البشريّ
مثل سيارة أجرة تخفق وتنتظر،
أنا «تايرزياس» بالرغم من أني أعمى، أخفق بين حياتين،
رجل عجوز بثديي أنثى متغضّنين، أقدر أن أرى
٢٢٠ ـ في ساعةِ الشفق، ساعةِ المساء التي تُعيد
إلى الدار، وترجع البحارَ إلى بيته
والراقمةَ إلى بيتها وقتَ الشاي، تُزيل بقايا فطورها، تشعل
مدفأتها، وتُعِدُّ طعاماً من معلّبات.
خارج النافذة منشورةٌ بصورة خطرة
٢٢٥ ـ ملابسُها الداخلية التي تتجفف وقد لوّحتها ذوائب الشمس
تكوّمت على الأريكة (في الليل هي سريرها)
جواربُ، أخفاف، أجواب، مشدّات.
أنا «تايرزياس» رجل عجوز بثديين متغضنين
رأيت المشهد وتنبأت بالبقية ـ
٢٣٠ ـ أنا أيضاً انتظرت الضيف المرتقب.
إنه، ذلك الشاب المدمّل، يصل،
موظف عند وكيل عقار صغير، ذو تحديقة جريئة،
طغامة تجلس عليه الثقة
جلوس قبعة حرير على رأس مليونير من «برادفورد».
٢٣٥ ـ الوقت مؤات الآن، كما يظن،
فالوجبة انتهت، وهي ضجرة متعبة،
يحاول أن يأخذها بمداعبات
لا تزل غير راغبة بها، وإن لم تستهجنها.

Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit...

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover
Her brain allows one half-formed thought to pass:
"Well now that's done: and I'm glad it's over".
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone.

"This music crept by me upon the waters"
And along the Strand, up Queen Victoria Street.
O City city, I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Street,
The pleasent whining of a mandoline
And a clatter and a chatter from within

وإذ يستثار ويصمم، يهاجم في الحال؛
٢٤٠ ـ بيدين تجوسان لا تقبلان صدودا؛
غروره لا ينتظر جواب،
ويقلب اللامبالاة ترحابا.
(وأنا «تايرزياس» سبق أن عانيت هذا كله
يجري على هذه الأريكة نفسها أو السرير؛
٢٤٥ ـ أنا الذي جلس قرب «طيبة» في ظل الجدار
ومشى بين الأدنى من الأموات).
يطبع قبلة أخيرة متفضلة
ويتلمّس طريق الخروج إذ يجد السلالم غير مضاءة...

تعود وتنظر برهة في المرآة،
٢٥٠ ـ وتكاد لا تعي أن حبيبها قد انصرف؛
ذهنها يسمح لفكرة نصف مكتملة بأن تمر:
«الآن قد جرى ما جرى: ويسرني أنه انتهى».
عندما تنحطّ الحسناء إلى حماقة ثم
تتمشى في غرفتها ثانية، وحيدة،
٢٥٥ ـ تسّرح شعرها بحركة يد آلية،
وتضع أسطوانة على الحاكي.

«هذه الأنغام انسابت بقربي على المياه»
وعلى امتداد «السترانـد» حتى شارع الملكة «فكتوريا».
مدينةٌ يا مدينة، أكاد أسمع أحيانا
٢٦٠ ـ بجوار حانة في شارع «التايمز» الأدنى،
أنين ماندولين شجيّ
قرقعة وثرثرة من الداخل

Where fishmen lounge at noon: where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold.

The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar.
The barges wash
Drifting logs
Down Greenwich reach
Past the Isle of Dogs
Weialala leia
Wallala leialala
Elizabeth and Leicester
Beating oars
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores
Southwest wind

حيث يهجع السّماكون في الظهيرة: حيث جدران
كنيسة «ماكنس» الشهيد تضم
٢٦٥ ـ روعة لا تفسر من أبيض وذهب أيوني.

النهر يرشح
زيتاً وقارا
الزوارق تنساب
مع المد الراجع
أشرعةٌ حُمْرٌ
وسيعة
بوجه الريح، تخفق على السارية الثقيلة.
الزوارق تجرف
جذوعاً تنساب
٢٧٥ ـ نحو شطآن «كرينيج»
بعد «جزيرة الكلاب».
ويّالا لا ليا
ولاّلا ليّا لالا

«اليزابيث» و«ليستر»
٢٨٠ ـ مجاذيفُ تصطفق
الكَوْثَل يُشَكِّلُ
محارةً مذهبة
حمرةٌ وذهبٌ
اللجةُ الطافرةُ
٢٨٥ ـ تُماوِجُ الشاطئين
وريح الجنوب

Carried down stream
The peal of bells
White towers
Weilala leia
Wallala leilala

"Trams and dusty trees.
Highbrury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of narrow canoe".

My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event
He wept. He promised "a new start".
I made no comment. What should I resent?"

"On Margate sands.
I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing".
la la

To Carthage then I came

Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out

تحمل مع المسيل
صداح النواقيس
أبراجٌ بيضاءُ
ويّا لالا ليّا
ولالا ليّا لالا

«حافلات وأشجار غبراء.
«هايبري» ولدتني، «رجموند» و«كيو»
دمرتاني. قرب «رجموند» رفعت ركبتيّ
مستلقية في قاع زورق...»

«قدماي في «موركيت» وقلبي
تحت قدميّ. وبعد الفعلة
بكى. وعد «بداية جديدة»
ولم أُعَلِّق. مِمَّ تُراني أستاء؟»

«على رمال «ماركيت»
لا أقدر أن أربط
أي شيء بأي شيء
أظافر متقصفة لأصابع يدين قذرتين.
قومي أناس مساكين لا يتوقعون
أي شيء».
لا لا

ثم إلى قرطاجةَ جئتُ

محترقاً محترقاً محترقاً محترقاً
ربّاه أنت الذي تنتشلني

O Lord Thou pluckest

burning

VI - Death by Water.

Phlebas the Phœnician, a fortnight dead,

Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell

And the pofit and loss.

A current under sea

Picked his bones in whispers. As he rose and fell

He passed the stages of his age and youth

Entering the whirlpool.

Gentile or Jew

O you who turn the wheel and look to windward,

Consider Phlibas, who was once handsome and tall as you.

V - What the Thunder Said.

After the torchlight red on sweaty faces

After the frosty silence in the gardens

After the agony in stony places

The shouting and the crying

Prison and palace and revebration

Of thunder of spring over distant mountains

He who was living is now dead

We who were living are now dying

٣١٠ ـ يا ربِّ أنت الذي ينتشل

محترقاً

٤ ـ الموت بالماء

«فليباس» الفينيقي، ميت طوال أسبوعين،
نسي صراخ النورس وتماوج البحر العميق
والربح والخسارة.
٣١٥ ـ تيار تحت سطح البحر
التقط عظامه بهمس. وبارتفاعه وهبوطه
مر على مراحل هرمه وشبابه
داخلاً الدوامة.
أممياً أو يهودياً
٢٢٠ ـ أنت يا من يدير الدفة وينظر باتجاه الريح،
تأمل «فليباس» الذي كان ذات يوم وسيماً وطويلاً مثلك.

٥ ـ ما قال الرعب

بعد وهج المشاعل على الوجوه العارِقة
بعد الصمت الصقيعي في البساتين
بعد العذاب في الأماكن الحجرية
٣٢٥ ـ والصياح والعويل
والسجن والقصر وتجاوبِ
رعدِ الربيع على الجبال القصيّة
هو الذي كان حيّاً ميت الآن
نحن الذين كنا أحياء ميتون الآن

With a little patience

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses
If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock
If there were the sound of water only

٢٣٠ ـ بقليل من الصبر

لا ماء هنا بل صخر فحسب
صخر ولا ماء والطريق الرملي
الطريق المتلوي صُعُداً بين الجبال
التي هي جبال صخر بلا ماء.
٣٣٥ ـ لو كان ثمة ماء لتوقفنا وشربنا
بين الصخور لا يستطيع المرء أن يتوقف أو يفكر
العرق جاف والأقدام في الرمل
لو كان ثمة ماء بين الصخر
فم جبلي ميت بأسنان نَخِرَةٍ لا يقدر أن يبصق
٣٤٠ ـ هنا لا يقدر المرء أن يقف أو يستلقيَ أو يجلس
ليس ثمّة حتى صمت في الجبال
بل رعد جاف عقيم بلا مطر
ليس ثمّة حتى وحدة في الجبال
بل وجوه حمراء عابسة تشخر وتنخر
٣٤٥ ـ من أبواب ببيوت طين متصدّع
لو كان ثمة ماء
ولا صخر
لو كان ثمة صخر
وماء كذلك
وماء
٣٥٠ ـ نبع
بركة بين الصخور
لو كان ثمة صوت الماء وحده

Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-trush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Glinding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
— But who is that on the other side of you?

What is that sound hight in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and brusts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal

لا الزيز
ويابسُ العشب يغنّي
بل صوت ماء فوق صخرة
حيث الحسّون الناسك يغرد في أشجار الصنوبر
سقسق سقسق سق سق سق
لكن ليس ثمة ماء

مَنِ الثالث الذي يسير أبداً إلى جانبك؟
فحينما أعدُّ، لا أجد سواك وسواي معاً
ولكن عندما أصعّد الطرف باتجاه الطريق الأبيض
أرى دائماً شخصاً آخر يسير بقربك
ينحدر مُقَلْنَساً في عباءة بُنّيَة
لا أدري إن كان رجلاً أم امرأة.
ولكن من ذاك الذي إلى جهتك الأخرى؟

ما ذلك الصوت العالي في الهواء
نشيج نواح الأمهات
ما تلك الحشود المقلنسة تفيض
على سهول بلا حدود، تتعثر بأرض متصدعة
يسوّرها الأفق المنبسط وحده
أي مدينة خلف الجبال
تتصدع وتعمر وتنفجر في الهواء الشفقي
بروج متهاوية
أورشليم أثينا الاسكندرية
ڤيينا لندن
وَهْمٌ

A woman drew her long blanck hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.

In this decade hole among the mountains.
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings.
Dry bones can harm no one
Only a cock stood on the roof tree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Than a damp gust
Bringing rain

Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds
Gathered far distant, over Himavant.
The jungle crouched, humped in silence.
Then spoke the thunder
DA

امرأة شدت شعرها الأسود الطويل
وعزفت ألحان همس على تلك الأوتار
وخفافيش بوجوه أطفال في ضوء الشفق
٣٨٠ ـ راحت تصفّر، وتخفق بأجنحتها
وتزحف مُتَدلِّيَةَ الرؤوس نزولاً على حائط مسودّ
وكانت ثمة بروج مقلوبة في الهواء
تدق أجراس ذكرى، تعد الساعات
وأصوات تغني خارجةً من صهاريج خاوية وآبار ناضبة.

٣٨٥ ـ في هذه الحفرة النخرة بين الجبال
في نور القمر الخابي، يغني العشب
فوق القبور المنقلبة، حول الكنيسة
هناك الكنيسة الخالية لا يؤمها إلا الريح.
لا نوافذ فيها، والباب يترجّح،
٣٩٠ ـ العظام اليابسة لا تستطيع أن تؤذي أحداً.
ديك فقط انتصب على عارضة السقف
كو كو ريكو كو كو ريكو
في لمحة برق. ثم عصفة رطبة
تجلب المطر.

٣٩٥ ـ كان «كانكا» قد غاض، والأوراق المنهكة
تنتظر المطر، بينما السحب السوداء
تجمعت في الأقاصي، فوق «هيمافانت».
الغابة قرفصت، محدودبة في صمت.
ثم تكلم الرعد
٤٠٠ ـ دا

Datta: what have you given?
My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms
DA
Dayadhvan: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison.
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumors
Revive for a moment a broken Coriolanus
DA
Damyata: The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, when invited, beating obedient
To controlling hands

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me

أعطوا: ماذا أعطينا؟
يا صديقي، الدم يخضّ قلبي
الجرأة المرعبة في لحظة استسلام
لا يقوى على سحبها دهر من الحصافة
٤٠٥ ـ بهذه، بهذه وحدها، كان لنا وجود
وهو ما لا يمكن أن يوجد في مَنَاعينا
أو في في ذكريات ينسجها العنكبوت الكريم
أو تحت أختام يفضّها المحامي الهزيل
في غرفنا الخالية.
٤١٠ ـ دا
تعاطفوا: لقد سمعت المفتاح
يدور في الباب مرة ويدور مرة واحدة
نفكر في المفتاح، كلٌّ في سجنه
يفكر في المفتاح، كلٌّ يؤكّد سجناً
٤١٥ ـ عند هبوط الظلام فقط، أصداء أثيرية
تنعش لبرهة «كريولانس» مهزوماً.
دا
سيطروا: استجاب الزورق
بمرح، لليد الخبيرة بالشراع والمجذاف
٤٢٠ ـ كان البحر هادئاً، وكان قلبك سيستجيب
بمرح، لو دعي، فيخفق طائعاً
لسيطرة يدين.

جلست على الساحل
أصطاد، والسهل القاحل خلفي

Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down faling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon - O swallow swallow
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvan. Damyata.

Shantih shantih shantih

٤٢٥ ـ أما يتوجب عليّ على الأقل ترتيب شؤوني؟
جسر «لندن» يتهاوى يتهاوى يتهاوى
ثم توارى في اللهب المطهّر
متى سأصبح مثل السنونو ـ سنونو يا سنونو
أمير «اكيتين» في البرج المنهار
٤٣٠ ـ هذه النثارة دعمتُ بها خرائبي
إذاً أنا صِنْوٌ لك. «هيرونيمو» قد جُنَّ من جديد.
أعطوا، تعاطفوا، سيطروا،
سلام سلام سلام

NOTES ON THE WASTE LAND

Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend: From Ritual to Romance (Cambridge). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than ny notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean The Golden Bough; I have used especially the two volumes Adonis, Attis, Osiris. Anyone who is acquainted with these works will immediately recognise in the poem certain references to vegetation ceremonies.

هوامش إليوت على قصيدته

إن خطة القصيدة، مع قدر كبير من رمزيتها العرضية، هو مما استوحيت من كتاب الآنسة «جيسي ل. وستن» حول أسطورة الكأس المقدسة: من الطقس إلى الرومانس (كمبردج). والواقع أنني مدين بشكل يحملني على القول إن كتاب الآنسة وستن يوضح صعوبات القصيدة أفضل مما تستطيع هوامشي فعله، وأنا أشير بقراءته (إلى جانب المتعة الكبرى في الكتاب نفسه) على كل من يظن أن مثل هذا التوضيح يستحق العناء، وأنا مدين بشكل عام إلى كتاب آخر في علم الإنسان، كتاب له أثر عميق في جيلنا، وأعني به «الغصن الذهبي»، وقد استعملت منه بخاصة الجزأين حول «أدونيس، أتيس، أوزيريس». إن من له معرفة بهذه الأعمال سيلمس لتوّه في القصيدة بعض الإشارات إلى احتفالات الخصب.

I. THE BURIAL OF THE DEAD

Line 20. Cf. Ezekiel II, i.

23. Cf. Ecclesiastes XII, v.

31. V. Tristan und Isolde, I, verses 5-8.

42. Id. III, verse 24.

46. I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience. The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer, and because I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples to emmaus in Part V. The Phœnician Sailor and the Merchant appear later; also the 'crowds of people' and Death by Water is executed in Part IV. The Man with Three Staves (an authentic member of the Tarot pack) I associate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself.

60. Cf. Baudelaire:

'Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
'Où le spectre en plein jour raccroche le passant'.

63. Cf. Inferno III, 55-57:

'si lunga tratta
di gente, ch'io non averei creduto
che morte tanta n'avesse disfatta'.

64. Cf Inferno IV, 25-27:

'Quivi, secondo che per ascolatre,
'non avea piante mai che di sospiri
'che l'aura eterna facevan tremare.

68. A phenomenon which I have often noticed.

74. Cf. the Dirge in Webster's White Devil.

76. V. Baudelaire, Preface to Fleurs du Mal.

II. A GAME OF CHESS

77. Cf. antony and cleopatra, II, ii, 1.190.

92. Laqueria. V. Aeneid. I. 726:

dependant lychni laquearibus aureis incensi, et noctem flammis funalia vincunt.

98. Sylvan scene. V. Milton, Paradise Lost, IV, 140

99. V. Ovid, Metamorphoses, VI, Philomela.

١ ـ دفن الموتى

السطر ٢٠ ـ قارن: سفر حزقيال ٢/١

٢٣ ـ قارن: سفر الجامعة ١٢/٥

٣١ ـ ينظر: تريستان وإيزولده، ١ الأبيات ٥ ـ ٨ / بالألمانية/

٤٢ ـ المصدر نفسه، ٣، البيت ٢٤ / بالألمانية /

٤٦ ـ أنا لا أعرف بالضبط مكونات رزمة ورق (تاروت) التي قد غيّرتُ فيها كما هو واضح بما يناسب غرضي. «الرجل المشنوق» وهو إحدى ورقات تلك الرزمة، يناسب غرضي في نقطتين: لأنّه يرتبط في ذهني بـ «الإله المصلوب» في كتاب «فريزر»، ولأنّني أربط بينه وبين الشخص المتلفع في رحلة الحواريين إلى عمواس» في القسم الخامس. ويظهر «الملاح الفنيقي» و«التاجر» بعد ذلك، إضافة إلى «جموع الناس» و«الموت بالماء» التي تعالج في القسم الرابع، أما الرجل ذو العصيّ الثلاث فإني أربطه اعتباطاً بـ «الملك السمّاك» نفسه.

٦٠ ـ قارن: بودلير: «مدينة عاجة، مدينة ملأى بالأحلام
حيث الطيف في وضح النهار يلتقط العابر» / بالفرنسية /

٦٣ ـ قارن: الجحيم / دانته بالإيطالية / ٣، ٥٥ ـ ٥٧
«سيل بهذا الطول
من الناس بحيث ما كان ليدخل في عقلي
أن الموت قد طوى هذه الكثرة».

٦٤ ـ قارن: الجحيم ٤، ٢٥ ـ ٢٧ / بالإيطالية /
«لم نسمع هناك نداء شكوى ولا بكاء
ولا صوت حزن سوى حسرات
تتجاوب أبداً في الهواء الأزلي».

٦٨ ـ ظاهرة لاحظتها كثيراً

٧٤ ـ قارن: الأغنية الحزينة في مسرحية ويبستر (الشيطانة البيضاء)

٧٦ ـ يُنظر: بودلير: مقدمة أزهار الشر / بالفرنسية /

٢ ـ لعبة شطرنج

٧٧ ـ قارن: أنطوني وكليوپاترا ٢/٢/١٩٠

٩٢ ـ المقرنسات. ينظر إنيادة فرجيل / باللاتينية / ١، ٧٢٦: تحت المقرنسات قناديل مذهّبة تتوهّج، مشاعل معلقة تطرد الليل.

٩٨ ـ المشهد الغابي، ينظر ملتن: الفردوس المفقود ٤، ١٤٠

٩٩ ـ ينظر: أوفيد المتحولات / باللاتينية / ٦، فيلوميلا

100. Cf. Part III, l. 204.
115. Cf. Part III, l. 195.
118. Cf. Webster: 'Is the wind in that door still?'
126. Cf. Part I, l. 37, 48.
138. Cf. the game of chess in Middleton's Women beware Women.

III. THE FIRE SERMON

176. V. Spenser, Prothalamion.
192. Cf. The Tempest, I, ii.
196. Cf. Marvell, To His Coy Mistress.
197. Cf. Day, Parliament of bees:

'When of the suddend, listening, you shall hear,
'A noise of horns and hunting, which shall bring
'Actaeon to Diana in the spring,
'Where all shall see her naked skin...

199. I do not know the origin of the ballad from which these lines are taken: it was reported to me from Sydney, Australia.
202. V. Verlaine, Parsifal.
210. The currants were quoted at a price 'cost, insurance and freight to London'; and the Bill of Lading, etc., were to be handed to the buyer upon payment of the sight draft.
218. Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the peom, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phœnician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem.

The whole passage from Ovid is of great anthropological interest:

...Cum Iunone iocos et 'maior vestra profecto est
Quam, quae contingit maribus', dixisse, 'voluptas.'
Illa negat; placuit quae sit sententia docti
Quaerere Tiresiae: venus huic erat utraque nota.
Nam duo magnorum viridi coeuntia silva

١٠٠ ـ فارن: القسم ٣، البيت ٢٠٤
١١٥ ـ فارن: القسم ٤٣، البيت ١٩٥
١١٨ ـ فارن: ويبستر: «ألا تزال الريح في ذلك الباب؟»
١٢٦ ـ فارن: القسم ١، البيت ٣٧، ٤٨
١٣٨ ـ فارن: لعبة الشطرنج في مسرحية (مدلتن: النساء حذار النساء).

٣ ـ موعظة النار

١٧٦ ـ فارن: سبنسر: أغنية الزفاف
١٩٢ ـ فارن: العاصفة الفصل ١، المشهد ٣.
١٩٦ ـ فارن: مارفل: إلى عشيقته الخجول.
١٩٧ ـ فارن: داي مجمع النحل:

«إذ على حين غرّة، وأنت تنصت، تسمع
جلبة أبواق الصيد، سوف تحمل
«اكتائيون» إلى «ديانا» في الربيع،
حيث سيرى الجميع جسدها العاري...»

١٩٩ ـ لا أعرف مصدر الأغنية التي منها هذه الأبيات، وقد قيل لي إنها من سيدني بأستراليا.
٢٠٢ ـ ينظر فرلين: بارسيفال / بالفرنسية /
٢١٠ ـ كان سعر الزبيب يقدّر على أساس «النقل والتأمين مجاناً» و«قائمة التحميل» الخ... كانت تسلم إلى المشتري عند دفع «وثائق الإطلاع».
٢١٨ ـ بالرغم من أن «تايرزياس» لا يعدو كونه مشاهداً لا «شخصية» بحال، إلا أنه أهم الأشخاص في القصيدة، لأنّه يوحد الآخرين جميعاً. فكما أن التاجر الأعور، بائع الزبيب، يذوب في «الملاح الفينيقي» وهذا غير منفصل تماماً عن فرديناند أمير نابولي، كذلك تكون جميع النساء امرأة واحدة، ويجتمع الجنسان في تايرزياس. فالذي يراه تايرزياس هو جوهر القصيدة. والمقطع الكامل من «أوفيد» يشكل أهمية أنثروبولوجية عظمى ـ المقطع باللاتينية ٣، ٣١٦ ـ ٣٣٤ / (والتعريب عن ترجمة انكليزية نثرية حديثة صنعتها «ماري اينيس». ونشرت للمرة الأولى عام ١٩٥٥ في طبعة بنكوين، وتوالت طبعاتها كل سنتين تقريباً، ص ٨٢ ـ ٣) «يروى أن جوبيتر ألقى همومه عن كاهله بعد أن نال منه الشراب وراح يعابث «فينوس» وهي تشاركه في ذلك، فقال لها: «طبيعي أنكنّ معشر النساء تصبن لذة في الحب أكثر مما يصيب الرجال» فأنكرت «فينوس» ذلك واتفقا على سؤال الحكيم «تايرزياس» لأنّه قد خبر الحب في حال الرجل وحال المرأة معاً.

Corpora serpentum baculi violaverat ictu
Deque viro factus, mirabile, femina septem
Egerat autumnos; octavo rursus eosdem
Vidit et 'est vestrae si tanta potentia plagae',
Dixit 'ut auctoris sortem in contraria mutet,
Nunc quoque vos feriam!' percussis anguibus isdem
Forma prior rediit genetivaque venit imago.
Arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa
Dicta Iovis firmat; gravius Saturnia iusto
Nec pro materia fertur doluisse suique
Iudicis aeterna damnavit lumina nocte,
At pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam
Facta dei fecisse deo) pro lumine adempto
Scire futura dedit poenamque levavit honore.

221. This may not appear as exact as Sappho's lines, but I had in mind the 'longshore' or 'dory' fisherman, who returns at nightfall.

253. V. Goldsmith, the song in The Vicar of Wakefield.

257. V. The tempest, as above.

264. The interior of St. Magnus Martyr is to my mind one of the finest among Wren's interiors. See The Proposed Demolition of Nineteen City Churches (P.S. King & Son, Ltd.).

266. The Song of the (three) thames-daughters begins here. From line 292 to 306 inclusive they speak in turn. V. Götterdämmerung, III, i: the Rhine-daughters.

279. V. Froude, Elizabeth, Vol. I, ch. iv, letter of De Quadra to Philip of Spain:

'In the afternoon we were in a barge, watching the games on the river. (The queen) was alone with Lord Robert and myself on the poop, when they began to talk nonsense, and went so far that Lord Robert at last said, as I was on the spot there was no reason why they should not be married if the queen pleased.'.

293. Cf. Purgatorio, V, 133:

'Ricorditi di me, che son la Pia;
'Siena mi fe', disfecemi Maremma'.

307. V. St. Augustine's Confessions: 'to Carthage then I came, where a cauldron of unholy loves sang all about mine ears'.

واتفق أن أفعواناً ضخماً كان يضم إليه حية عظيمة وراحا يتقلبان في أعماق غابة خضراء فضربهما بعصاه؛ فانقلب في الحال بشكل عجيب من هيأة رجل إلى هيأة امرأة وأقام على ذلك سبع سنين. وفي السنة الثامنة رأى الأفعوان والحية تارة أخرى فقال يخاطبهما: «لئن كان في ضربكما سحر يقوى على تحويل الضارب إلى جنس غير جنسه فَلأَضْرِبَنَّكما تارة أخرى». فلما ضرب الأفعوان والحية عينهما انقلب إلى حاله الأوْلى، وعادت إليه الطبيعة التي فطر عليها.

لذلك وقع عليه الإختيار ليعطي حكمه في هذا الجدل العابث، فصدّق على ما قال جوبيتر. وقيل إن «فينوس» قد نال منها الغضب أكثر مما ينبغي أو تدعو إليه الحال، فحكمت الحكم بالعمى الأبدي. وليس في طوق أي إله أن يخرج على ما يأتيه إله آخر، ولكن الأب القدير منح «تايرزياس» قدرة معرفة المستقبل تعويضاً من فقد البصر، وخفف مما نزل به من عقاب بأنْ أسبغ عليه مثل ذلك الشرف».

٢٢١ ـ قد لا يبدو هذا بدقة أبيات «سافو» ولكني كنت أفكر بسمّاك «الساحل الطويل» أو سمّاك «الزورق» الذي يعود عند هبوط الظلام.

٢٥٣ ـ ينظر «كولد سميث»، الأغنية في كاهن ويكفيلد.

٢٥٧ ـ ينظر: العاصفة كما في أعلاه.

٢٦٤ ـ الرّيازة الداخلية في كنيسة القديس ماكنس الشهيد هي في نظري من أجمل الريازات التي حققها «رين». ينظر اقتراح بهدم تسع عشرة كنيسة في مركز لندن («ب. س. لنك» وولده المحدودة).

٢٦٦ ـ هنا تبدأ أغنيات بنات التايمز الثلاث. وهن يتكلمن بالتناوب من البيت ٢٩٢ إلى آخر ٣٠٦، ينظر فجر الآلهة، ٣، ١: بنات الراين / بالألمانية /

٢٧٩ ـ ينظر: «فرود» اليزابيث الجزء الأوّل، الفصل الرابع، رسالة دي كوادرا إلى فيليب ملك إسبانيا:

عند العصر كنا في حديقة، نراقب الألعاب على صفحة النهر. وكانت «الملكة» منفردة مع «لورد روبرت» إذ كنت أنا على السطيحة الخلفية من السفينة، حيث بدأ في كلامٍ هَذَرٍ حتى قال «لورد روبرت»، بما أنني كنت موجوداً فليس ما يمنع زواجها إذا شاءت الملكة».

٢٩٣ ـ قارن: المطهر / دانتي بالإيطالية / ٥، ١٣٣

«تذكرني، أنا الذي أدعى تقوى
«سيينّا» ولدتني و«ماريمّا» دمرتني».

٣٠٧ ـ ينظر القديس أوغسطين: الاعترافات «ثم جئت إلى قرطاجة حيث كانت قدر من الصبوات الدنسة تغلي حول أذنيّ».

308. The complete text of the Buddha's Fire Sermon (which corresponds in importance to the Sermon on the Mount) from which these words are taken, wil be found translated in the late Henry Clarke Warren's Buddhism in Translation (harvard Oriental Series). Mr. Warren was one of the great pioneers of Buddhist studies in the Occident.

309. From St. Augustine's Confessions again. The collocation of these two representatives of eastern and western ascetisism, as the culmination of this part of the poem, is not an accident.

V. WHAT THE THUNDER SAID

In the first part of Part V three themes are employed: the journey to Emmaus, the approach to the Chapel Perilous (see Miss Weston's book) and the present decay of eastern Europe.

357. This is Turdus aonalaschkae pallasii, the hermit-trush which I have heard in Quebec Province. Chapman says (Handbook of Birds of Eastern North America) 'it is most at home in secluded woodland and thickety retreats. ...Its notes are not remarkable for variety or volume, but in purity and sweetness of tone and exquisite modulation they are unequalled'. Its 'water-dripping song' is justly celebrated.

360. The following lines were stimulated by the account of one of the Antarctic expeditions (I forget which, but I think one of Shackleton's): it was related that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant delusion that there was one more member than could actually be counted.

366 - 76. Cf. Hermann Hesse, Blick ins Chaos: 'Schon ist halb Europa, schon ist zumindest der halbe Osten Europas auf dem Wege zum Chaos, fährt betrunken im heiligen Wahn am Abgrund entlant und singt dazu, singt betrunken und hymnisch wie Dmitri Karamasoff sang. Ueber diese Lieder lacht der Bürger beleidigt, der Heilige und Seher hört sie mit Tränen'.

401. 'Datta, dayadhvam, damyata' (Give, sympathise, control). The fable of the meaning of the Thunder is found in the Brihadaranyaka - Upanishad, 5, 1. A translation is found in Deussen's Sechzig Upanishads des Veda, p.489.

407. Cf. Webster, The White Devil, V, vi:

'...they'll remarry

٣٠٨ ـ النص الكامل لموعظة النار البوذية (التي تقابل في الأهمية الموعظة على الجبل) التي ترد في هذه الكلمات، يمكن أن تقرأ في ترجمة المرحوم «هنري كلارك ورن»: البوذية في ترجمة (سلسلة هارفرد الشرقية). كان مستر ورن واحداً من كبار الرواد في الدراسات البوذية في الغرب.

٣٠٩ ـ مرة أخرى من اعترافات القديس أوغسطين. الجمع بين هذين المثالين في الزهد الشرقي والغربي في ذروة هذا القسم من القصيدة ليس من باب المصادفة.

٥ ـ ما قال الرعد

في الجزء الأول من القسم الخامس ثلاثة موضوعات: الرحلة إلى «عمواس»، بلوغ الكنيسة الخطرة (ينظر كتاب الأنسة «وستن»)، وخراب شرق أوروبة في الوقت الحاضر.

٣٥٧ ـ هذا هو / الاسم العلمي باللاتينية الذي يقابله / الحسون الناسك، وقد سمعته في إقليم «كوبيك». يقول «جايمن» في «دليل طيور شرق أميركا الشمالية»: إنه يرتاح جداً في الأدغال المنعزلة والخطوات اللفّاء... وتغريده لا يتميز بالتنوع والقوة، لكنه في الصفاء وحلاوة النبرة والتموّج النفيس لا يوجد ما يماثله. كما أن تقاطر الماء في تغريده قد أناله شهرة يستحقها.

٣٦٠ ـ هذه الأبيات أوحى بها وصف واحدة من الرحلات القطبية (نسيت أيّها، ولكني أعتقد أنها واحدة من رحلات شاكلتن): قيل إن جماعة من المستكشفين، وقد بلغ بهم الإعياء مبلغه، أصابهم وهم مقيم أن ثمة (واحداً آخر) يزيد عن رهطهم عندما يعدّون.

٣٦٦ ـ ٧٦ ـ قارن: هيرمن هسّه: نظرة إلى الفوضى / بالألمانية / «ما يقرب من نصف أوروبة، أو في الأقل نصف أوروبة الشرقية يسير على درب الفوضى، محموراً بوهم مقدس، منحدراً نحو الهاوية وهو يغني، يغني محموراً مترنماً كما فعل ديمتري كارامازوف. من هذه الأغاني يضحك ابن المدينة مهاناً، ولكن من وهب القداسة والرؤيا يستمع إليها من خلل الدموع».

٤٠١ ـ داتا، دايادهفام، دامياتا، (أعطوا، تعاطفوا، سيطروا) كامل معنى الرعد يوجد في بريهاديرأنياكا ـ أوبانيشاد ٥، ١. وثمة ترجمة لها في كتاب «دويسن» ستون أوبانيشاد من فيدا / بالألمانية / ص ٤٨٩

٤٠٧ ـ قارن: ويبستر: الشيطانة البيضاء. الفصل ٥، المشهد ٤:

...«سيتزوجان ثانية

Ere the worm pierce your winding-sheet, ere the spider
Make a thin curtain for your epitaphs'.

411. Cf. Inferno, XXXIII, 46:

'ed io senti chiavar l'uscio di sotto
all 'orribile torre'.

Also F.H. Bradley, Appearance and Reality, p.306. 'My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and, with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surround it... In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul'.

424. V. Weston: From Ritual to Romance; chapter on the Fisher King.

427. V. Purgatorio, XXVI, 148.

' "Ara vos prec per aquella valor
"que vos guida al som de l'escalina,
"sovenha vos a temps de ma dolor".
Poi s'ascose nel foco che gli affina'.

428. V. Pervigilium Veneris. Cf. Philomela in Parts II and III.

429. V. Gerard de Nerval, Sonnet El Desdichado.

431. V. Kyd's Spanish Tragedy.

433. Shantih. Repeated as here, a formal ending to an Upanishad. 'The Peace which passeth understanding' is our equivalent to this word.

قبل أن تخرق الدودة مطاوي الكفن، قبل أن ينشر العنكبوت غشاوة
على حروف شاهد القبر»

٤١١ ـ قارن: الجحيم ٣٣، ٤٦ / بالإيطالية /

«ثم سمعتهم في الأسفل يغلقون باب
البرج المريع»

وكذلك ف. هـ. برادلي: المظهر والحقيقة، ص ٣٤٦: «إحساساتي الخارجية لا تقل خصوصية بالنسبة إلى نفسي عن أفكاري أو مشاعري ففي كل حالة تقع خبرتي في حدود دائرتي نفسها، وهي دائرة مقفلة على الخارج، وحيث تكون جميع عناصرها متشابهة فإن كل مجال يكون معتماً بالنسبة إلى المجالات الأخرى التي تحيطه... وباختصار، بوصفه وجوداً يظهر في روح، فإنّ العالم أجمع بالنسبة إلى كل روح يكون متميزاً ومختصاً بتلك الروح».

٤٢٤ ـ ينظر: ويستن، من الطقس إلى الرومنس: الفصل عن الملك السمّاك.

٤٢٧ ـ ينظر: المطهر ٢٦، ١٤٨ / بالإيطالية /، وقبله ثلاثة أبيات بالبروفنسية / :

«إني أتوسل إليك الآن بحق تلك القوة
التي ستوصلك إلى أعلى درجة في السلم
أن تذكر جميع آلامي العظيمة»
ثم توارى في اللهب المطهّر.

٤٢٨ ـ ينظر: سهاد الحب / باللاتينية / قارن: فيلوميلا في القسمين ٢، ٣

٤٢٩ ـ ينظر: «جيرار دي نرفال» قصيدة «النَّعْس» / العنوان بالإسبانية /

٤٣١ ـ ينظر: «كيد»: المأساة الإسبانية.

٤٣٣ ـ «شانتيه» كما تتكرر هنا هو الختام المعتاد في الأوبانيشاد. وعبارة «السلام الذي يفوق الفهم» هو ما يقابل هذه الكلمة.

المصادر والمراجع

١ ـ الكتب العربية

١ ـ أبـو حاقـة، أحمد: الإلـتزام في الشعر العـربي، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٩

٢ ـ أبو شبكة، الياس: روابط الروح بين العرب والفرنجة، دار المكشوف، ط ٢، ١٩٤٥

٣ ـ ابن فارس: ألصاحبي في فقه اللغة، نشر بإشراف رجيس بلاشير وجبور عبد النور، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، ١٩٦٤

٤ ـ أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط ٢، ١٩٧٨

٥ ـ أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول، الجزء الثالث: صدمة الحداثة، دار العودة، ط ١، ١٩٧٨

٦ ـ : مقدمة للشعر العربي، دار العـودة، ط ١، ١٩٧١

٧ ـ : زمن الشعر، دار العودة، ط ١، ١٩٧٢

٨ ـ : مفـرد بصيغة الجمـع، دار العودة، ط ١، مجهول التاريخ

١٠ ـ إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٢
١١ ـ : التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، مجهول الطبعة
١٢ ـ أمين، أحمد: فجر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، ط ١٠
١٣ ـ الأيوبي، ياسين: مذاهب الأدب، الجزء الثاني: الرمزية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٢
١٤ ـ بلاطة، عيسى: بدر شاكر السياب، دار النهار، ١٩٧١
١٥ ـ البياتي، عبد الوهاب: المجموعة الكاملة، دار العودة، ١٩٧٢
١٦ ـ جيده، عبد الحميد: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط ١، ١٩٨٠
١٧ ـ حاوي، خليل: ديوان خليل حاوي، دار العودة، ١٩٧٢
١٨ ـ : من جحيم الكوميديا، دار العودة، ط ١، ١٩٧٩
١٩ ـ الخال، يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩
٢٠ ـ : الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٨
٢١ ـ خان، محمد عبد الحميد: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، ط ٣، ١٩٨١
٢٢ ـ الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، ١٩٧٤
٢٣ ـ زبال، فرنسوا: تكون الكتاب العربي، معهد الإنماء العربي، ١٩٧٦

٢٤ ـ السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ١٩٧١
٢٥ ـ السيوطي: المزهر، طبعة عيسى البابي الحلبي، دار إحياء الكتب العربية، مجهول الطبعة
٢٦ ـ شكري، غالي: شعرنا الحديث. . . إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، ط ٢، ١٩٨٠
٢٧ ـ الصايغ، سمير: مقام القوس وأحوال السهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨١
٢٨ ـ صعب، أديب: مملكتي ليست من هذا العالم، دار النهار للنشر، ١٩٨١
٢٩ ـ ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، دار المعارف، ط ٨
٣٠ ـ الطبري: تاريخ الأمم والملوك، دار القلم، المطبعة الحسينية المصرية، ط ١
٣١ ـ عبد الصبور، صلاح: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ١٩٧٢، الجزآن الأول والثاني
٣٢ ـ : ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٧، الجزء الثالث
٣٣ ـ عقل، سعيد: المجدلية، منشورات المكتب التجاري، ط ٢، ١٩٦٠
٣٤ ـ عوض، ريتا: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٩
٣٥ ـ : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٨
٣٦ ـ كتاب السواعي الكبير: مطبعة البطريركية الانطاكية، دمشق ١٩١٣

٣٧ ـ الكتاب المقدس: العهد الجديد، مطبعة المرسلين اليسوعيين، بيروت ١٩٣٧
٣٨ ـ لؤلؤة، عبد الواحد: الأرض اليباب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٠
٣٩ ـ لحود، الياس: فكاهيات بلباس الميدان، دار الآداب، ط ١، نيسان ١٨٧٤
٤٠ ـ : ركاميات الصديق توما وأغاني زهران، دار القلم، ط ١، ١٩٧٨
٤١ ـ متى، فائق: سلسلة نوابغ الفكر العربي، (١٧)، دار المعارف، ١٩٦٦
٤٢ ـ المسعودي: مروج الذهب، دار الأندلس، ط ٣، ١٩٧٨
٤٣ ـ الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٧٨
٤٤ ـ : ديوان نازك الملائكة، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩
٤٥ ـ منصور، مناف: مدخل إلى الأدب المقارن، مركز التوثيق والبحوث، بيروت ١٩٨٠
٤٦ ـ : الإنسان وعالم المدينة، مركز التوثيق والبحوث، ١٩٧٨
٤٧ ـ النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط ٢، ١٩٧١
٤٨ ـ ياغي، عبد الرحمن: حياة الأدب الفلسطيني الحديث، دار الأفاق الجديدة، ط ٢، ١٩٨١

٢ ـ الكتب المعربة:

١ ـ أدونيس ـ يوسف الخال: ترجمات من الشعر المعاصر ـ ١، دار مجلة شعر، ١٩٥٨

٢ ـ إليوت، ت.س.: جريمة قتل في الكاتدرائية، تعريب وتقديم صلاح عبد الصبور، مراجعة: د. أمين العيوطي، مسلسلة المسرح العالمي، أول يناير ١٩٨٢

٣ ـ خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تعريب لجنة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، ط ١، ١٩٨٢

٤ ـ روزنتال، م.ل.: شعراء المدرسة الحديثة، تعريب جميل الحسيني، دار النهضة، القاهرة، ١٩٦٣

٥ ـ فرايزر، جيمس: أدونيس أو تموز، تعريب جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٧٩

٦ ـ كونتنو، جورج: المدنيات القديمة في الشرق الأدنى، تعريب متري شماس، سلسلة ماذا أعرف؟ المنشورات العربية، مجهول الطبعة

٧ ـ هايد، ليليان س: مختارات من الأساطير اليونانية، تعريب منيرة نقاش، الدار الشرقية للطباعة والنشر، مجهول الطبعة

٣ ـ الكتب الفرنسية:

1 - Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal, Livre de poche Classique, Texte Integral. 1972

2 - Bogan, Louise: Réflexions sur la Poésie Américaine, Ed. Seghers Vent d'Ouest, 1965

٤ ـ الكتب الانكليزية:

1 - Eliot, T.S.: Selected Poems, Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 1976
2 - Frazer, James: The Golden Bough, London Macmillan and L.T.D.
3 - Van Nostrand, Albert D.: Literary Criticism in America, the Liberal Arts Press New York
4 - Weston, Jessie: From Ritual to Romance, New York, Doubleday and Company Inc, 1937

٥ ـ المجلات والصحف:

١ ـ أبو ديب كمال: قصيدة: بحثاً عن وجه أمية في التكوين الثاني، مجلة مواقف، العدد ٣٣، خريف ١٩٧٨

٢ ـ أدونيس: مقال: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، مجلد ٣، العدد ١١

٣ ـ إليوت، ت.س.: أربعاء الرماد، تعريب منير بشور، مجلة شعر، مجلد ١، العدد ٢

٤ ـ : الأعمال النقدية الكاملة، تعريب ماهر شفيق، مجلة الثقافة المصرية، العدد ٦٤، يناير ١٩٧٩

٥ ـ : الأرض الخراب، تعريب لويس عوض، مجلة شعر، مجلد ١١، العدد ٤٠

٦ ـ : الأرض اليباب، تعريب يوسف اليوسف، مجلة الآداب الأجنبية، العدد ٤، دمشق، نيسان ١٩٧٥

٧ ـ حبشي، رينيه: مقال: الشعر في معركة الوجود، مجلة شعر، مجلد ١، العدد ١

٨ ـ الحيدري، بلند: مقابلة بعنوان: الشاعر العراقي بلند

الحيدري، أجراها ياسين رفاعية (لم أعثر على تاريخها)، مجلة الأسبوع العربي

٩ ـ الخال، يوسف: مقال الافتتاحية، مجلة شعر، مجلد ١٠، العدد ٣٧

١٠ ـ : مقال الافتتاحية، مجلة شعر، مجلد ٨، العدد ٣١ ـ ٣٢

١١ ـ : مقال: دولاب لميشال طراد، مجلة شعر، مجلد ١، العدد ٤

١٢ ـ : قصيدة: البئر المهجورة، مجلة شعر، مجلد ١، العدد ٢

١٣ ـ الديب، زكي: قراءة نقدية للبياتي القديم الجديد، جريدة الأنوار، الخميس ٢٦ ت١ ١٩٧٨

١٤ ـ سقال، ديزيره: مقال الأسطورة في الشعر العربي الحديث، جريدة العرب القطرية، الاثنين، ٢٥ مايو ١٩٨١ (المقال بدون توقيع)

١٥ ـ : مقال: أخطاء المؤرخين القدامى، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ١٢

١٦ ـ شاوول، پول: مقال: ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، مجلة الآداب، العدد ١١ ـ ١٢، السنة التاسعة والعشرون، ١٩٨١

١٧ ـ الصايغ، سمير: قصيدة: في مقام القوس وأحوال السهم، مجلة مواقف، العدد ٣٢، صيف ١٩٧٨

١٨ ـ طراد، ميشال: قصيدة: كزبي، مجلة شعر، مجلد ١، العدد ١

١٩ ـ العظمة، نذير: مقال: السياب المتأثر، النهار العربي والدولي، ١ ـ ١٢ ـ ١٩٧٩
٢٠ ـ : مقال: بدر شاكر السياب والمسيح، مجلة الفكر العربي، العدد ٢٦، السنة الرابعة، معهد الإنماء القومي
٢١ ـ لبكي، عبده: تعليق بعد قصيدته: شمس طالعة من هجرة الطيور، مجلة مواقف، العدد ٣٣.
٢٢ ـ مكارم، عدنان: المؤثرات الانكليزية في تجربة السياب الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، العدد ١٢٢، حزيران ١٩٨١
٢٣ ـ نمر، حنا: مقال: أدونيس الأسطورتين محكمة الأموات وزي الخنزير، جريدة النهار، ١٧ / أيلول / ١٩٧٨
٢٤ ـ نمر، نسيب: مقال: المرأة من الخصب وإلى الخصب سائرة، جريدة النهار ١٧٠ / أيلول / ١٩٧٨

فهرس القصائد

- أ -

- أبحث عن أوديس (أدونيس): ص ٦٨
- اربعاء الرماد (اليوت): ص ١٣، ٢٧ (ها)،
- الأرض الخراب (اليوت): ص ٩، ١٢، ١٣، ٢٣، ٢٦ (ها)، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٩، ٥٣، ٥٦، ٥٩، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٦٩، ٧١، ٧٢، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٦، ٩٦، ٩٧، ١٠٣، ١٠٨، ١١١، ١١٢
- الأطفال (أدونيس): ص ٩٩
- أنشودة الصغار (السياب): ص ٦٨، ٦٩
- أوديس (أدونيس): ص ٦٨
- أورفيوس (أدونيس): ص ٦٨

- ب -

- البئر المهجورة (يوسف الخال): ص ٨٠
- بحثا عن وجه أمية في التكوين الثاني (كمال أبو ديب): ص ٩٤
- البعث والرماد (أدونيس): ص ٦٨
- بعد الجليد (خليل حاوي): ص ٩٦

- ت -

- ترنيمة السرير (إديث سيتويل): ص ٦٠، ٦١
- تموز جيكور (السياب): ص ٦٨

- ث -

- ثلاث قصائد للعصر الذري (سيتويل): ص ٦٠

- ج -

- جنية الشاطئ (خليل حاوي): ص ١٩ (ها)
- جيكور والمدينة (السياب): ص ١٩ (ها)

- ح -

- الحزن (صلاح عبد الصبور): ص ٨٧

- ر -

- الرجال الجوف (إليوت): ص ١٣، ٨٦

- رحلة في الليل (صلاح عبد الصبور): ص ٦٣

- س -

- سدوم (خليل حاوي): ض ٦٩
- سريوس في بابل (السياب): ص ٦٨
- السندباد في رحلته الثامنة (خليل حاوي): ص ٦٩

- ش -

- شنق زهران (صلاح عبد الصبور): ص ٨٦

- ص -

- الصقر (أدونيس): ص ٨٨

- ظ -

- الظل والصليب (صلاح عبد الصبور): ص ٦٦

- ع -

- عودة إلى سدوم (خليل حاوي): ص ٦٩

- ف -

- في سدوم للمرة الثالثة (خليل حاوي): ص ٦٩
- في السوق القديم (السياب): ص ١٩ (ها)
- في مقام القوس وأحوال السهم (سمير الصايغ): ص ٩٤

- ق -

- قصائد إلى عشتار (البياتي): ص ٦٧، ٦٨

- ك -

- الكهول السبعة (بودلير): ص ٧٨
- الكوليرا (نازك الملائكة): ص ٥١ (ها)

- ل -

لعازر ١٩٦٢ (خليل حاوي): ص ٦٩، ٧٢، ٧٤
- ليالي بيروت (خليل حاوي): ص ١٩ (ها)

- م -

المجدلية (سعيد عقل): ص ١١
- ألمجوس في أوروبا (خليل حاوي): ص ١٩ (ها)
- مدينة السندباد (السياب): ص ٦٨
- مذكرات الصوفي بشر الحافي (صلاح عبد الصبور): ص ٦٦
- مذكرات الملك عجيب بن الخصيب (صلاح عبد الصبور): ص ٨٧
- مرثية جيكور (السياب): ص ١٩ (ها)
- مرآة الشاهد (أدونيس): ص ٦٨
- مرآة لمسجد الحسين (أدونيس): ص ٦٨، ٦٩
- المسيح بعد الصلب (السياب): ص ٦٨
- أُلملك لك (صلاح عبد الصبور): ص ٨٦
- من جَرّ على شعبي هذا الويل (أديب صعب): ص ٧٥
- من رؤيا فوكاي (السياب): ص ٥٩، ٦٣
- المومس العمياء (السياب): ص ٦٨

- ن -

- نشيد السكون (ألبير مظهر): ص ١١
- نعش السكارى (خليل حاوي): ص ١٩ (ها)

- هـ -

- هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي (البياتي): ص ٦٧

- و -

- وجوه السندباد (خليل حاوي): ص ٦٩

فهرس الاعلام الواردة في الدراسة

- أ -

- آدم: ص ٨٤، ٨٥
- ابراهيم (من قصيدة: البئر المهجورة): ص ٨٠، ٨١
- ابليس: ص ٨٥
- ابن أبي طالب، علي: ص ٩٣
- ابن عساكر، ص ٨٤
- ابن فارس، أحمد: ص ٨٥
- ابن مالك، ص ٩٣
- ابن المعتز: ص ٩٣
- الأبنودي: ص ٩٦
- أبو ديب، كمال: ص ٩٤
- أبو شبكة، إلياس: ص ١١
- أبو شقرا، شوقي: ص ٨٥
- أبو الهول: ص ٦٨
- أدونيس (الإله): ص ٣٠ (هـا)، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٦٨، ٨١
- أدونيس (علي أحمد سعيد): ص ١٢، ٥٠، ٥٥، ٦٧، ٦٨، ٨٤، ٨٥، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٢، ٩٤، ٩٩، ١٠٥
- أريل: ص ٦١، ٦٢
- اسماعيل (جد العرب): ص ٨٥
- اسماعيل، عز الدين: ص ٥٣، ٧٩
- ألبرت (من قصيدة: الارض الخراب): ص ١٠٦
- ألونزو: ص ٤٦، ٤٧
- إليوت، توماس ستيرنز: ص ٩، ١٠، ١٢، ١٣، ١٦ (هـا)، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٧ (هـا)، ٣٩، ٤٠، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٦، ٥٧، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٦، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٣، ٨٦، ٨٧، ٩٢، ٩٤ (هـا)، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٩، ١٠٠، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٦، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢
- أنوبيس: ص ٤٦
- أوديب: ص ٦٨
- أوديس (أوديسيوس): ص ٤٥، ٦٨

- أورفيوس: ص ٦٧، ٦٨
- أوفيد: ص ٩
- الأيوبي، ياسين: ص ٣٠

- ب -

- باوند، عزرا: ص ٢٦، ٢٧، ٩٥، ١٠٨
- بترونيوس: ص ١٠٦، ١٠٨
- بركات، سليم: ص ٩٤
- بروسبيرو (الساحر): ص ٦١
- بلفور: ص ١٨
- بليخانوف: ص ٥٤
- بودلير، شارل: ص ٩، ٧٨
- البياتي، عبد الوهاب: ص ٦٧، ٦٨

- ت -

- تايرزياس: ص ٣٧، ٣٨، ٤٢، ٧٤
- تايفون: ص ٤٦
- تموز (الاله): ص ٤٠، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٨١
- التونسي، بيرم: ص ٩٦، ٩٧

- ج -

- جاهين، صلاح: ص ٨٦، ٩٦
- جبران، جبران خليل: ص ٩٤

- ح -

- الحاج، أنسي: ص ٨٥، ٩٤
- حاوي، خليل: ص ١٩، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٢، ٧٤، ٨٥
- حجاب، سيد: ص ٩٦
- حجازي، أحمد عبد المعطي: ص ١٩
- حداد، فؤاد: ص ٨٦
- الحسين، ص ٦٨
- الحلاج، ص ٩٣
- الحيدري، بلند، ص ٨٤

- خ -

- الخال، يوسف: ص ١٢، ٢١، ٥٩ (ها) ٨٠، ٨٦، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠٢، ١٠٥
- خان، محمد عبد الحميد: ص ٢٨
- الخضر: ص ٣٠ (ها)، ٧٣

- د -

- دانتي: ص ٩، ١٠٨
- الرافعي، مصطفى صادق: ص ١٠١، ١٠٢

- س -

- سامان، ألبير: ص ١١
- السندباد: ص ٦٩
- السياب، بدر شاكر: ص ١٩، ٥٠، ٥١، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٧، ٦٨، ٧٠، ٧٤، ٨٥
- سيت (الإله): ص ٤٦
- سيتويل، إديث: ص٦٠، ٦١، ٦٢، ٧٥

- ش -

- شاكلتن (من قصيدة: الأرض الخراب): ص ٧٩
- شاوول، بول: ص ٩٤
- شكسبير، وليم: ص ٩، ٤٥، ٦١
- شيلي: ص ٦٩، ٧٢

- ص -

- الصايغ، سمير: ص ٩٤
- صعب، أديب: ص ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩

- ط -

- الطبري: ص ٨٥
- طراد، ميشال: ص ٩٨

- ع -

- عبد الصبور، صلاح: ص ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٨٤، ٨٦، ٨٩
- عشتروت: ص ٤٢، ٤٣، ٦٧
- العظمة، نذير: ص ٦٣
- عقل، سعيد: ص ١١، ١٢، ٨٦، ٩٦
- العنقاء: ص ٦٩
- عواد، موريس: ص ٩٩
- عوض، ريتا: ص ٧٢
- عوض، لويس: ص ١٢، ٨٦، ٩٦، ٩٩، ١٠٨، ١١٠

- ف -

- فاغنر: ص ١١١
- فاليري، بول: ص ١١
- فرايزر، جيمس: ص ٤٠، ٦٣
- فرديناند (الملك): ص ٦١، ٦٢
- فرلين: ص ٩، ١٢
- فلبياس (من «الأرض الخراب»): ص ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٤٧
- فوكاي: ص ٥٩ - ٦٠ - ٦٣
- فينوس (الإلهة): ص ٤٣
- الفينيق: ص ٦٨

- ك -

- كاريبيدس (الإله): ص ٤٥
- كونت، اوغست: ص ٢٩ (ها)

- ل -

- لؤلؤة، عبد الواحد: ص ٦٢ (ها)، ١١١، ١١٢
- لبكي، عبده: ص ٩٨
- لحود، إلياس: ص ٨٩
- لعازر: ص ٦٩، ٧٢، ٧٣، ٧٤
- ليل (من قصيدة: الأرض الخراب): ص ١٠٦، ١٠٧، ١١٢

- م -

- الماغوط، محمد: ص ٩٣، ٩٤
- مالارميه، ستيفان: ص ١١، ٥٣
- متى، فائق: ص ١٠٧
- مريم (العذراء): ص ٤١، ٤٢، ٤٣
- مريم (المجدلية): ص ٧٤
- المسعودي: ص ٨٥
- المسيح: ص ٣٠ (ها)، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٧٤
- مظهر، أديب: ص ١١
- الملائكة، نازك: ص ٥٠، ٥١ (ها)، ٨٥، ٩٢، ٩٣، ٩٦

- ن -

- النفري: ص ٩٣
- النويهي، محمد: ٩٨، ١٠٠، ١٠٢

- هـ -

هابيل (قابيل): ص ٨٥
- هوميروس: ص ١٠، ٤٥

- و -

- وستون، جيسي: ص ٧٢
- ويتمان، والت: ص ٩٥ (ها)

- ي -

- اليوسف، يوسف: ص ١١١
- يوكينيدس: ص ٤٧
- ييتس، وليم بتلر: ص ٢٦، ٢٧، ٩٥

فهرس

مقدمة ٩

القسم الاول

- الفصل الاول: اليوت و«الارض الخراب» /القيم الشعرية الجديدة

أ- حالة العرب الحضارية في خلال مرحلة الحداثة ١٧

ب- موقف الحداثة الحضاري ١٩

ج- التحول الشعري الحديث /معطيات إليوت

١- التحول اللغوي: اللغة المعاصرة ٢١

٢- استلهام التراث /الخط الاسطوري وتشكيل الصورة الشعرية ٢٣

٣- تغيير منطق القصيدة: الرؤيا والرمز /اللامألوف ... ٢٤

د- الشعر والواقع

١- القصيدة تعكس حالة اجتماعية ٢٥

٢- القصيدة صورة لحياة المجتمع ٢٦

هـ- الاسطورة في الشعر

١- معنى الاسطورة /الميثولوجيا وصراع القوى ٢٨

٢- الاسطورة واللاوعي ٣٠

و- اللغة والاسطورة في الشعر ٣١

ز- العنصر العقلي في شعر إليوت ٣٢

١- قضية فهم الواقع ٣٢

٢- الذاكرة الاسطورية عند إليوت ٣٣

ح- القصيدة والتوقيعات ٣٤

- الفصل الثاني: «الأرض الخراب» / تنميط جديد لرؤيا جديدة

١- لمحة عامة عن القصيدة ٣٦

٢- الموت بالماء ٣٨

أ- التوقيعة ورثاء الأرض الخراب ٣٩

ب ـ الطقس الديني في التوقيعة /سكان جبيل وادونيس
ج ـ أدونيس وفلياس والمسيح / رمز الماء ٤١
د ـ ادونيس وعشتروت /الزوجة والأم ٤٢
هـ ـ الماء وعمر الحضارة ٤٤
و ـ مأساة الحضارة بنظر إليوت ٤٦
٣ ـ خلاصة عامة ٤٧

القسم الثاني:

ـ الفصل الأول: ايجابية إليوت
١ ـ التحول ٥٠
٢ ـ فهم عميق للشعر/ تنميط جديد لمفاهيم جديدة ... ٥١
أ ـ تحوّل الشكل ٥٢
ب ـ تحوّل المادة (المعنى/ الموضوع) ٥٣
ج ـ المادة والشكل كلّ لا يتجزأ ٥٣
د ـ اللغة وعملها في اتحاد المادة والشكل ٥٥
ـ الفصل الثاني: نظام التوقيعة ٥٧
١ ـ معطيات الحداثة الجديدة في الشعر ٥٧
٢ ـ نمطية الشكل الجديد /نظام التوقيعة ٥٩
أ ـ التوقيعة في شعر السياب ٥٩
ب ـ التوقيعة في شعر صلاح عبد الصبور ٦٣
ـ الفصل الثالث: الاسطورة في الشعر الحديث
١ ـ الاسطورة في النتاج الحديث ٦٧
٢ ـ الاسطورة في انشودة المطر ٦٩
٣ ـ الاسطورة في لعازر ١٩٦٢ ..... ٧٢
٤ ـ المسيح والخراب عند أديب صعب ٧٥
٥ ـ الأرض الخراب في «البئر المهجورة» ليوسف الخال ٨٠

القسم الثالث:

- الفصل الأول: الشعر ولغة الحديث اليومية
١ - اللغة والشعر ٨٣
٢ - مفهوم اللغة عند العرب ٨٤
٣ - عبد الصبور ولغة الشعر ٨٦
٤ - أدونيس ومعاناة اللغة/ تطهير اللغة الشعرية ٨٧
٥ - الياس لحود ولغة الواقع ٨٩
- الفصل الثاني: سلبية إليوت ٩٢
١ - سوء الفهم في بعض القصائد النثرية ٩٢
٢ - ايجابية القصيدة النثرية ومعرفة حد الشعر ٩٤
٣ - مشكلة الاستعاضة بالفصحى عن العامية ٩٦
أ - لويس عوض واللغة المحكية /بلوتلاند ٩٦
ب - يوسف الخال واللغة المحكية ٩٧
٤ - حكم عام ١٠٢
- ملحق: حول تعريب قصيدة «الارض الخراب»
- مُعَرِّبو القصيدة ١٠٥
١ - تعريب أدونيس ويوسف الخال ١٠٥
٢ - تعريب فائق متى ١٠٧
٣ - تعريب لويس عوض ١٠٨
٤ - تعريب يوسف اليوسف ١١١
٥ - تعريب عبد الواحد لؤلؤة ١١١
- الأرض الخراب (معرّبة) ١١٤
- المصادر والمراجع ١٦٥
- فهرس القصائد ١٨٣
- فهرس الاعلام ١٧٦

المؤلف في سطور

من مواليد ساقية المسك (قضاء المتن) ١٩٥٨؛ أنهى دروسه الثانوية والتحق بكلية الآداب في الجامعة اللبنانية حيث حصل على الاجازة (الليسانس) عام ١٩٨١، ثم دبلوم الدراسات العليا (الماجستير) ١٩٨٣، واستحق منحة دراسية لاكمال شهادة الدكتوراه في الخارج فرفضها. تخرّج من الجامعة اللبنانية يحمل شهادة دكتوراه لبنانية (دكتوراه دولة ـ فئة أولى) بعد أن ناقش أطروحته «السلطة واثرها في الابداع الادبي عند العرب»، وكانت هذه أول شهادة دكتوراه تمنحها الجامعة اللبنانية لطالب فيها.

مارس التعليم والصحافة فترة من الزمن، وكتب في عدد الصحف والمجلات المعروفة منها: مواقف، والفكر الـ المعاصر، وكتابات معاصرة، والباحث، وغيرها. نال ١٩٨٠ جائزة الشعر الأولى في الجامعة اللبنانية أسس مؤ تجمُّع «إبداع» وهو يرئسه. يعمل حالياً مدرس الجامعة اللبنانية، وهو مدير منشورات ميريم.

الأرض الخراب والشعر العربي الحديث

كتاب يتناول قصيدة الشاعر الانكليزي ت. س. اليوت «الأرض الخراب»، فيذكر من خلالها بعض نظريات إليوت في الشعر، ويدرس أثرها في الشعر العربي الحديث. ومن المعروف أن هذه القصيدة الرائعة قد تركت أثرًا كبيرا في معظم رواد الحداثة، انعكس في شعرهم وأدّى إلى تجديد مهم في بنية القصيدة العربية الحديثة شكلاً ولغةً.

ويخصّص صاحب الكتاب قسمًا يتناول فيه تعريب القصيدة، فيذكر من قام بتعريبها، ويعلّق، ثم يستكمل الدراسة بنقل متكامل للنص الانكليزي إلى اللغة العربية.

ومن المعروف أن لصاحب الدراسة باعاً في الشعر الحديث وفي الدراسات، ما مكّنه من فهم دقيق لمسألة التأثُّر والتأثير التي يعرضها لنا الكتاب.

كتاب مثير ومفيد يغني المكتبة العربية.